▪أول الكلام▪

FÚÚÚË´ – ¼Ɛ ɛ ÚÚÚÚß˘ü ə

شوقي بغدادي

ست دراسات بين أيديكم في هذا العدد، وكلّها تحرّض على التفكير والسجال ويمكن ترتيبها في قسمين كبيرين يحتوي كلُّ واحدٍ منها على ثلاث دراسات:

أ - القسم الأول:

ويضم الدراسات التالية:

1 - النقد بين الشاعر المبدع والشاعر الحِرَفي للدكتور المرحوم "فهد عكام".

2 - الفن أمام حضارة الحداثة للباحث "محمود منقذ الهاشمي".

3 - كيف نقرأ للدكتورة "نجوى عبد السلام" والدكتور "حسن سحلول".

ويغلب على هذا القسم الطابع النظري إلا الدراسة الثالثة: كيف نقرأ فهي تجمع بين النظري والتطبيقي معاً. كما هي امتداد لدراسة سابقة نُشرت لدينا للكاتبين كانت تنظيراً خالصاً لمسألة القراءة. ومن المرسل والمتلقي، وقد استجاب الكاتبان مشكورين للدعوة التي وجهناها، إليهما بأن يدعما مقالتهما الهامة الأولى بمقالة رديفة تركّز على العمل التطبيقي في فهم تلك المسألة المذكورة، ولكن من دون أن تهمل الجانب النظري تماماً.

أما دراسة الناقد المرحوم الأستاذ الدكتور فهد عكام -رحمه الله- فقد تكون هي آخر ما كتبه أو أعدّه للنشر ومن هنا تكتسب هذه الدراسة أهمية خاصة إذْ تُعيد إلى الأذهان مؤهلات

الدكتور عكام العالية في البحث والابتكار والتنظير من خلال موضوعةٍ إشكاليةٍ ماتزال تحتاجُ إلى مقاربات كثيرة أخرى قبل أن نصل فيها إلى مرتبة الحسم، مع أن الحسم في مثل هذه الأمور شبه مستحيل ونسبيّ على الأغلب فإذا كان الموضوع هدفه الوصول إلى نتيجة حاسمة في مسألة النقد وصلاحياته الأفضل. بين شخص المبدع نفسه -كناقد- وشخص الناقد الذي يتخذ النقد حرفة له، فلاشك أن الدكتور عكام قد نجح إلى حدّ مقبول في تقريب وجهات النظر المتنوعة وتوظيفها في خدمة الفكرة الأساسية التي كان قد وضعها للمقالة وهي أن قدرات الفنّان المبدع النقدية تبقّى أكثر قدرة على النفاذ عميقاً في مسارب النصّ الظاهرة والخفيّة، ومع ذلك فالقضية تبقى مفتوحة بالتأكيد للباحثين.

يقف البحث الهام الذي كتبه الأستاذ محمود منقذ الهاشمي في سياق هذا القسم التنظيري مختلفاً بعض الشيء عن الدراستين الأخريين بمعنى أن هذا البحث بالرغم من أن طروحاته كلها قابلة للنقاش وأنها في نهاية المطاف مجموعة اجتهادات معمّقة هامة في أزمة الحضارة الحديثة من خلال المفارقة التي خلقها "التقدّم" نفسه إذ جعل ظاهرة التقدم ذاتها التي تدفع عادة عجلة الحداثة موضع اتّهام جدّي في أنها تغدو يوماً بعد يوم دافعاً للانحطاط وليس للتقدم وخاصة في ميادين الإبداع الفني المختلفة، وهو رأي تنبّه له كثيرون، منذ بدايات هذا القرن مثل الكاتب الفرنسي "جورج ده هاميل" في كتابه النظري البالغ الأهمية "الدفاع عن الأدب" وقبله "ليو تولستوي" الروائي العبقري الأعظم وصاحب الملحمة الروائية الخالدة "الحرب والسلام" وغيرها من الروايات الخالدة، هذا الكاتب الذي كان يشبه الأنبياء في سلوكه ودعواته الأخلاقية كيف عبّر عن قلقه العميق من ظواهر الانحطاط المبكّر في مجال الإبداع الأدبي والفني عامة في كتابه الصغير الحجم والعظيم الأهمية: "ماهو الفن؟" والذي هزّ الضمير الإنساني زمن صدوره وإن كان كثيرون لم يوافقوا على أطروحته المتشائمة مثل الكاتب الألماني "ستيفان زفايج" الذي عزا الاتجاه الفكري المتشائم لتولستوي إلى عوامل دينية وأخرى تتصل بالشيخوخة...

المهم أن هذا البحث الجديد لمحمود منقذ الهاشمي الذي يعتمد مراجع حديثة في الموضوع ذاته الذي شغل بال تولستوي قبل مايقارب المئة عام، أن هذا البحث يؤكّد أن تولستوي لم يكن علىخطأ تماماً فيما ذهب إليه قبل قرن من الزمان، وأن المسألة: وهي الشك في ظاهرة التقدّم ماتزال مسألة جدّية بدليل أنّها تعود إلى واجهة الاهتمام الفكري الإنساني

مؤخراً، ومن هنا يكتسب بحث محمود منقذ الهاشمي أهمية كبيرة استثنائية في اعتقادنا إذ تكاد تُكثف لنا كتباً متعدّدة لا نصل إليها إلا بصعوبة بالغة، تكثفها في بحث منظم مترابط منهجي مقنع مبني على دراسات وأبحاث جديدة.

*

ب - القسم الثاني:

ويضمّ الدراسات التالية:

1 - القراءة الإيديولوجية للرواية للباحث سليمان حسين.
2 - الدوافع إلى انفتاح الشعر العربي المعاصر للدارس الدكتور خالد عمر يسير.
3 - مفهوم الفردوس الأمومي في أعمال غالب هلسا للباحث العربي الأردني الأستاذ موفق محادين.

في هذا القسم يغلب الطابع التطبيقي على النظري عبر محاور ثلاثة: الأول من خلال عملية مسح لبعض الروايات العربية التي يعتقد الدارس "سليمان حسين"، أنها تمثل نموذجاً للروايات الحاملة إيديولوجياً معينة وتأثير هذه الأيديولوجيا في النسق السردي للعمل الروائي مطبقاً تحليلاته على روايات بعينها.

أما الدراسة التالية فتكتسب أهمّيتها من حيث أنها تعكس قبساً من نظرية العالم النفسي المعروف "كارل يونغ" في قضية "الشعور الجمعي" وتطبيقاتها على نماذج من الشعر العربي، وهي محاولة ليست الأولى من نوعها بالطبع فهذه النظريات في علم النفس لفرويد وآدلر ويونغ بشكل خاص قد استخدمت مراراً عديدة في مجال التحليل الأدبي والنقد، ومع ذلك فالبحث يبقى مطلوباً ومقبولاً.

الدراسة الأخيرة للدارس موفق محادين تستفيد أيضاً من علم النفس الحديث وخاصة اجتهادات العالم النفساني الشهير "فرويد" في العلاقة بين المبدع وأمّه، في أعمال إشكالية مثيرة تركها وراءه الكاتب العربي الأردني المعروف والراحل غالب هلسا عبر رواياته المختلفة.

المهمّ، في كل هذا ليس نوع القضايا المطروحة فحسب وإنما طريقة تناولها وطرحها، فإذا وجدتم أنفسكم متجاوبين أو رافضين مع ما قرأتم فلقد أدرك الكتّاب إذن بعض غايتهم وما عليكم إلا أن تعلنوا عن تجاوبكم أو رفضكم محلّلين معلّلين وما على الكتّاب إلا أن يدافعوا عن أطروحاتهم....

قضايا نقدية :

بين المعاصـــرة والـــتراث

د. فهد عكام

-1-

النقد بين الشاعر المبدع والناقد الحرفي

مقدمـــــة:

سألني أحد نقادنا منذ حين: "ألا يجب أن يكون الناقد أديباً عندما يدرس نصاً أدبياً فيعيش عملية إبداعه، ويتقمص شخصية كاتبه ويلم بأحواله"؟

فأجاب: "لا ينبغي للناقد أن يكون أديباً حتى يتمكن من تأدية وظيفته على النحو الأمثل، فالنقد أساساً تفكير منظم عن الأدب، وهو مجموعة من العمليات الذهنية التي تشمل الشرح والتحليل والتفسير، والموازنة، والمقارنة، والحكم وغيرها، ولكنها تقوم على استخدام العقل والتفكير على نحو منظم في شأن من شؤون الأدب. ومعنى هذا أن ممارسة الناقد للأدب ليس شرطاً ضرورياً لممارسة النقد. بالطبع ربما كانت هذه الممارسة مفيدة في تفهم بعض وجوه العمل الأدبي، ولكنها قد تعيقه أيضاً لأنها تجعله لا يرى إلا ما يتقن من هذه الممارسة، وهذا يضعف من ممارسته النقدية".

■* لا ينبغي للناقد أن يكون أديباً حتى يتمكن من تأدية وظيفته على النحو الأمثل.

لا أخفي أن قراءتي لهذا الكلام وقعت من نفسي موقع الحصاة تُلقى في بركة هادئة فينداح عنها الماء في موجات. وكذلك شأن الكلام المخصب، فهو يتغلغل في أعماق ذواتنا فيثير مراقد الذكرى، ويحملنا على التفكير بما ينطوي عليه من إشكالية تثير الجدل لا بد لنا من إيجاد حل لها، ولمعالجة هذه الإشكالية يمكن التوقف أمام النقاط التالية:

1- تحوّل الشاعر إلى ناقد:

هذه القضية ليست جديدة على التفكير النقدي، فعلى الرغم من ظهور نقاد كثر لم يكونوا مبدعين في باب من أبواب الأدب، كان ثمة نقاد كثر مارسوا الإنتاج الأدبي، ثم تحولوا عنه إلى النقد، ومن هؤلاء من نقادنا المعاصرين: محيي الدين صبحي، وكمال أبو ديب، وسواهما.. وكان ثمة نقاد جمعوا في آن واحد بين الإنتاج النقدي والإبداع الأدبي، فشهروا بأنهم نقاد أكثر مما شهروا بأنهم شعراء. ومثال ذلك عباس محمود العقاد، فهو شاعر له عشرة دواوين، ولكنه كان قبل كل شيء ناقداً له وزن كبير في حركة نقدنا الحديث، وأحكامه على جانب كبير من الأهمية في مجال الشعر خاصة. والمازني -كما يقول مندور- شاعر "لم يلبث أن هجر الشعر إلى النثر، والتهاب العاطفة إلى السخرية، حتى احتل بأسلوبه الخفيف وبفلسفته الضاحكة من الحياة، المستخفة بها، مكاناً فريداً بين الناثرين في الأدب العربي في مصر" (1).

والعقاد والمازني تشاركا في كتابه "الديوان"، وهو كتاب نقدي تناولا فيه عمالقة الشعر والأدب التقليدي لعهدهما وفي طليعتهم أحمد شوقي ومصطفى لطفي المنفلوطي، بالنقد والهدم الذي لا هوادة فيه ولا رفق(2). وقد قادت حركتهما النقدية حركة التجديد

والخروج عن الضروب المطروقة وكان أثرها في هذا المجال النقدي أكبر من أثرها في مجال الشعر . وإبداع مدرسة الديوان هذه على المستوى الشعري لم يخلق –في رأي مندور– مدرسة شعرية ولم يُربِّ تلاميذ وأتباعاً(3)، وذلك يعود في تقديرنا إلى انصراف أصحابها إلى النقد والأدب.

2- إيثار الشاعر- الناقد:

■* النقد أساساً هو تفكير منظم عن الادب وهو مجموعة من العمليات الذهنية التي تشمل الشرح والتحليل والتفسير.

فمن المبدعين من تعصب لمهنته فذهب إلى إيثار الشاعر – الناقد على الناقد حرفةً، ومن هؤلاء الشاعران الفرنسيان بودلير وفاليري. فبودلر Baudelaire كان يرى أن أفضل النقد إنما هو نقد الشاعر، فيؤكد قائلاً: "أعد الشاعر خير النقاد قاطبة"(4)، وفي مقالة له عن ريشار فاغنر Richard Wagner يكشف عن المقام الرفيع للشاعر الذي غدا ناقداً، فيقول:

"إذا ما خلق ناقد ما من ذاته شاعراً، فقد يكون ذلك حدثاً جديداً كل الجدّة في تاريخ الفنون، وقلباً للقوانين النفسية بأكملها، وشناعة من الشناعات؛ وعلى النقيض من ذلك، إن الشعراء الكبار بأجمعهم يغدون نقاداً طبعاً وقدراً(5)".

وفاليري VALERY شاعر وناقد لا ينفصم التفكير النقدي عنده عن الفعالية الإبداعية. وهو يلح بعد بودلير على أهمية كون الشاعر ناقداً في عين ذاته لفعاليته الخاصة. ويشير إلى ندرة تحالف "فضيلة الشعر" و"الإدراك النقدي"(6)، ويحيي لدى بودلير كونه "شاعراً حقيقياً" و"ناقداً من الدرجة الأولى" في آن واحد(7).

والبحتري في تراثنا كان يتحيز للشاعر على اللغوي العالم؛ فقد سئل عن مسلم بن الوليد وأبي نواس، فقدّم الأخير "لأنه يتصرف في كل طريق، ومسلم يلتزم طريقاً واحداً لا يتعداه، ويتحقق مذهباً لا يتخطاه"... فلما قيل له: "إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا" قال: "ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه، ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر مَنْ دُفِعَ إلى مضايقه"(8).

وهذا يعني أن الشاعر في عين البحتري أخبر في الشعر، بسبب تجربته الشعرية ومعاناته نظم الكلام، من هؤلاء اللغويين الذين لم يؤتوا الموهبة الشعرية، ولم يعانوا تجربتها.

والبحتري في رؤيته هذه إنما يتلاقى مع الناقد الفرنسي جان برفوست Jan Prevost (1901– 1944م)، الذي يقول: "لكي يخمّن المرء، ويحدّد موقع مشاكل الإبداع الأدبي، لابد له من أن يمارس صعوباتها بنفسه"(9).

وللجاحظ –كما نعلم– موقف قريب من هذا الموقف: فهو يرى أن اللغويين والنحويين ورواة الأخبار والأنساب لا يحسنون إلا ما يتصل بتخصصاتهم، أما علم الشعر بما يقوم عليه من تقويم فني وتذوق جمالي، فلا يتأتى إلا للأدباء من الكتاب المبدعين:

"طلبتُ علم الشعر عن الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات".(10)

■* المازني شاعر لم يلبث أن هجر الشعر إلى النثر والتهاب العاطفة إلى السخرية.

3- الشاعر الناقد والتجديد:

"فحركة الشعراء المحدثين في العصر العباسي تمثل إبداعاً جديداً في إطار الأنموذج التقليدي السابق، إبداعاً أعاد الروح إلى هذا الأنموذج القديم، وبعث فيه حياة جديدة.... وهذا الإحياء جاء عن وعي نقدي أملته ظروف جديدة متنوعة اجتماعية وسياسية وثقافية... وهذا الوعي يتجلى في تماهي المبدع مع الأثر السابق ليأتي بجديد. فأبو نواس يقول:

ولا أزال القرآن... أدرسه　　　أروح في درسه وابتكر..

فيعبر عن هوس الابتكار انطلاقاً من دراسته للقرآن، والدراسة تعني التأمل العميق والتفسير والتأويل وسواها من العمليات الذهنية.. وإن لم تأخذ صفة التنظيم في عرض نقدي يأخذ بأسباب العلم.

وقد تجلى هذا الهوس في إبداعه الشعري، حتى إننا لنقع في شعره على مقطوعة من خمسة أبيات تتناص مع تسع آيات قرآنية، وتطرح آراء نقدية تقدّم بها على عصره:

1- دق معنى الخمر حتى　　هو في رجم الظنون

2- كلما حاولها النا　　ظِر من ظرف الجفون

3- رجع الطرف حسيرا　　عن خيال الزرجون

4- لم تقم في الوهم إلا　　كذبت عين اليقين

5- فمتى تدرك ما لا　　يتحرى بالعيون (12)

وعلى الرغم من هذا التناص مع القرآن الكريم(13)، فإن أبا نواس -كما يتجلى للمتلقي الأول وهلة- تحدث في هذا النص عن الخمرة وهي المتعة الأولى في حياته: فجوهرها دقيق غامض بقدر في ما تقذفه الظنون من أوهام لا تدرك حقيقتها (ب 1)، وكلما وجه الناظر بصره إلى هذه الخمرة الذهبية ليتصور جوهرها ارتد بصره كليلاً (ب 1 + ب2)، ولا تستقر هذه الخمرة في تصور الرائي إلا لتكذيب اليقين نفسه، أي العلم الناجم عن نظر واستدلال، أي لإلغائه (ب 4) فمتى تستطيع أيها الرائي إدراك هذا الجوهر الذي لا يمكن طلبه بالنظر (ب5).

ولكننا إذا ما تأملنا هذا الحديث بعمق بدا مصبوغاً بصبغة نقدية- فلسفية: فالشيء المرئي ممثلاً بالخمرة هنا خفي الجوهر، وموطن هذا الجوهر الظن والوهم. والرؤية الحسية البصرية قاصرة عن إدراك كنه الأشياء المرئية، وهذا الجوهر يقر في ما تثيره هذه الأشياء من تخيل وتصور.

فلا غنى إذاً عن الرؤية الباطنية لإدراك هذا الجوهر. وتكرار النظر إلى الشيء الخارجي الخفي الجوهر يؤول بالنظر إلى معاناة العناء والكلل دون أن يدرك ما يريد. واستقرار الجوهر الخفي للأشياء المرئية في عالم التخيل والوهم يلغي المعرفة اليقينية التي تتحقق عن طريق الحس. فكيف يستطيع الرائي الكشف عن هذا الجوهر الذي لا يدرك بالرؤية البصرية الحسية؟ أليس بالرؤية الباطنية؟

وعليه فالنص يمثل رفضاً للتجربة الحسية التي تقوم على الرؤية البصرية التي كانت عماد الفن العربي القديم الذي يبدو -في رأي أحد نقادنا- ممثلاً للحقيقة (الأطلال) أو ممثلاً للخفي في التفكير (الأصنام). ويمثل دعوة إلى الدخول في عالم الوهم والتخيل لمعرفة جوهر الأشياء الذي لا يدرك الحس البصري اليقيني بل بحس باطني لعله في تقديرنا الحدس أو اللاشعور.

والنص إلى هذا كله يقوم على ثنائية ضدّية يمثلها مستويان: مستوى الظاهر العياني ومستوى الباطن الخفي، أي على جدل لعله متأثر بنظرية المثل Idees عند أفلاطون والتي تذهب إلى أن الأشياء المحسوسة ليست سوى المظاهر المتغيّرة المتعدّدة لجوهر يكمن فيها يمكن إدراكه، وهو أنموذج كامل وأبدي. وربما كان هذا النمط من التفكير عند أبي نواس تعبيراً عن موقف أيديولوجي يتصل بقضية الظاهر والباطن في تأويل الآيات القرآنية، تعبيراً عن جنوح للشيعة في أخذهم بمبدأ التأويل الباطني.

والمهم أن هذا الفكر النقدي المجدّد الذي يجعل من أبي نواس ناقداً تجاوز عصره ليحيا في عصرنا إنما ورد على لسان شاعر مبدع مجدّد، ولم يرد على لسان ناقد حرفي يعتمد على التفكير المنظم، ويقوم بعمليات ذهنية تشمل الشرح والتحليل والتفسير والموازنة... مبدعٍ دخل إلى أعماق ذاته ليرسم لنا ما يحدث في داخله في لحظات الخلق.

■* من المبدعين من تعصب لمهنته فذهب إلى إيثار الشاعر الناقد على الناقد حرفة.

وقل مثل ذلك في أبي تمام، فهو شاعر مبدع وناقد قد تخطى عصره، وأتى برؤية نقدية فذة تتلاقى مع ما طرح في عصرنا من آراء في إطار النقد الجديد(14).

هو شاعر مجدّد، بنال التطور تحت ريشته بعض المعطيات القديمة، فقد استخدم طرائق تعبيرية وتنظيمية للفعل الشعري مستحدثة، غدا من أجلها في رأس شعراء الصنعة المحدثين... ومن النقاد القدامى من قدّمه في معرفة جيد الشعر على سواه من النقاد من أي عصر. يقول الحسن بن رجاء: "ما رأيت أحداً قط أعلم بجيد الشعر قديمه وحديثه من أبي تمام"(15).

ورؤية أبي تمام النقدية تتجلى في مصادر متعدّدة: أقواله النقدية المتناثرة هنا وهناك من كتب التراث واختياراته الشعرية التي توحي بآراء نقدية، وإن لم يقدم لهذه المختارات بأية مقدّمات على غرار ما يفعل أصحاب التراجم. وشعره، وهو أهم مصدر لرؤيته النقدية، إذ هو حافل بأبيات عرض فيها إلى قضية الإبداع بل والوسائل التقنية أيضاً. وهو يجمع في إضمامة واحدة اتجاهاً نظرياً وأنموذجاً تقنياً، أو بالحري، إن هذا الشعر مسرح يتلاقى فيه وعيان: وعي مفكر يفكر وينقد، ووعي عقل خلاق، عقل شاعر، وبذلك يبدو وكأنه الأنموذج العربي الأمثل لنقد التماهي critique Didentification الذي عرّفه جورج بوله (Poulet) بأنه "نقد يتلاقى

فيه وعيان"(16).

وتجديد أبي تمام في الشعر إنما انبثق عن موقف نقدي في عشقه البحث عن إبداع جديد واتخاذ وسيلة إلى ذلك تماهيه مع الأثر الذي يعكف عليه أكان قديماً أم محدثاً، ولئن كان هذا التماهي مطية للإحساس بلذة تعوّضه عن الأليف -كما يقول- فإنّه وسيلة للإحسان وإبداع الجيد من الشعر يدخل صديق على أبي تمام فيسأله عن صبره في إدمان الدرس والنظر في الكتب فيجيب: "والله ما لي إلفٌ غيرها، ولا لذّة سواها، وإني لخليق إن أتفقدها أن أحسن"(17).

وتماهي أبي تمام مع الأثر كان يحمله على إيثار ديواني مسلم بن الوليد وأبي نواس -وهما محدثان- دون غيرهما من الدواوين، وعلى إنزالهما من نفسه منزلة اللات والعزى من الوثني. قال له صديقه بعد فترة من وقوفه أمامه وهو لا يحس بوجوده:

"فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره؟ قال: أما التي عن يميني فاللات، وأما التي عن يساري فالعزّى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني. وعن يساره شعر أبي نواس"(18).

والوثائق المتعددة التي أشرنا إليها تشف عن وعي نقدي عند أبي تمام وتفكير طويل مستمر في الفن الشعري أكان من إنتاجه أم من نتاج غيره.

وبما أن قصائده الأولى حافلة بخواطر نقدية، فإنها تشهد بأنه زاوج منذ بدء مساره المهني بين إبداعه الشعري وتفكيره النظري، وبأن فترة الاكتساب والتفكير الذهني والنضج النقدي مرّت قبل مغامرته الشعرية الأولى، وهذا يعني أن تفكيره النظري انبثق من منبع آخر، قبل انبثاقه من تأمله حياة الإبداع وهو يبدع قصائده...

وإذا ذكرنا أن أبا تمام يعالج قضايا الفن الشعري في المرحلة الأخيرة من قصائده فقد نخلص إلى القول: إنه كان مشغولاً بهذا التفكير قبل كل شيء آخر، وإن الخلق الشعري كان قضيته الأساسية من حيث هو مفكر.

ويبدو أنه كان يتوخى من هذا التفكير النقدي أن يعرف كيف يعمل بحذقٍ لإنجاز الأثر الذي كان يحلم بكتابته، وأن نظريته لم تتضح بعيدة عن تجربته الإبداعية، فخلف كل من مفهوماته النقدية تكاد توجد تجربة، وأن وجهي هذا النسيج المزدوج قد تبادلا الغذاء؛ فتفكيره النقدي يغذي إبداعه، وإبداعه يغذي هذا التفكير النقدي... وبتعبير آخر إن فعالية الناقد التخييلية تتضاف إلى فعالية الشاعر التخييلية وتندمج بها في إطار النص.

وأبو تمام لا ينفرد بهذه الخصلة على الصعيد العالمي، إذ ثمة شعراء عظام جمعوا بين الإبداع الشعري والإبداع النقدي. فكان في إنتاجهم وجهان لعملة واحدة، من مثل ت. س إليوت وإدغار آلن بو، وبودلير وفاليري.. ومن شعرائنا المعاصرين الذين تتحقق في إنتاجهم هذه الخصلة أدونيس، فمهما يكن موقفنا من إيديولوجيته لا نستطيع أن ننكر أنه شاعر مبدع وناقد، ترك تفكيره -وإن يكن في معظمه عيالاً على النقد الغربي- أثراً في التفكير النقدي المعاصر.

■* الشاعر أخير في الشعر بسبب تجربته ومعاناته من هؤلاء اللغويين الذين لم يؤتوا الموهبة الشعرية.

4- الاتفاق والاختلاف بين الإنتاج الفني والإنتاج النقدي:

فهذه القضية كانت في تاريخ النقد مجالاً للخلاف: فالناقد الفرنسي بول سوده Paul Souday يلاحظ أن المنتجين "لا يقبلون إلا ما يشابهه، وبطبيعة الحال يفضلون أنفسهم". والنقد في رأيه "يتحرّر من هذه الأثرة"(19).

وفي تاريخ نقدنا العربي يرى المرزوقي أن "طبع كل امرئ -إذا ملك زمام الاختيار- يجذبه إلى ما يستلذه ويهواه، ويصرفه عما ينفر منه ولا يرضاه"(20). ويذكر أن البحتري كان ممن يمثلون هذه الكثرة التي تستجيب لطبعها في اختيار المختارات، فلا تورد فيها إلا ما تجده لذيذاً يتفق مع هواها، فقد حكى عنه -كما يقول- أنّه "كان لا يُعجب من الشعر إلا بما وافق طبعه ومعناه ولفظه"(21).

أما أبو تمام فقد كان من الفطنة بحيث استطاع الفصل على صعيد التفكير بين الإبداع والنقد، فهو في اختياريه: الحماسة الكبرى والحماسة الصغرى (الوحشيات)، لا يتورع عن اختيار نماذج من الشعر المطبوع مع أنه يخالف مذهبه في الصنعة شريطة أن يكون جيداً، وذلك "لعلمه بجيد الشعر أي نحو كان" كما يقول ابن الدقاق.

والمرزوقي يثير فكرة المفارقة بين اختيارات أبي تمام ومذهبه الفني في إبداعه، فليس في هذه الاختيارات "مما يوافق أسلوبه إلا اليسير"(22).

والمرزوقي يعلل هذه الظاهرة بأمور متعدّدة يتصف بها أبو تمام من حيث هو ناقد: فهو قد "جمع ما يوافق نظمه ويخالفه"

■* طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه.

لما يتمتع به من حسٍ نقدي أتاح له التمييز بين الجيد والرديء في الذي يقرأ "لأن ضروب الاختيار -كما يقول- لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه"(23).

وهذه الجودة (الإتقان) هي المعيار الذي اتكأ عليه أبو تمام في اختياره للأشعار لا الشهرة (الرغبة) التي كانت تقوده في قول الشعر والتي تؤدي إلى اختلاف الناس في الحكم على الشعر:

"وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع، وخروجه عن ميدان شعره، ومفارقته ما يهواه لنفسه، وإجماع نقّاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده، فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته"(24).

ولا ينسى المرزوقي الإشارة لما يعزّز هذا الحس النقدي عند أبي تمام من ثقافة أسلوبية وصفاتٍ عقلية تشحذ قريحة الناقد المختار للنصوص: فأبو تمام عنده ناقد حسن الذائقة يميز جيد الشعر ورديئه، مثقف في أساليب الأدب مذاكرةً وبحثاً وإنشاء، فقيه بتراتيب الكلام وأسرار السياق، عارف مستور المعنى ومكشوفه، ومرفوض اللفظ ومألوفه، مميّز للبديع، دارٍ بتعاليق المعاني وأسبابها... يقوده في أحكامه البصيرة والإنصاف والعدل.. فهو -كما يقول المرزوقي-: "لا ينظر إلا بعين البصيرة، ولا يسمع إلا بأذن النصفة، ولا ينتقد إلا بيد المَعْدِلة، فحكمه الحكم الذي لا يبدّل، ونقده النقد الذي لا يغيّر"(25).

وهذا الاتجاه في الاختيار يوحي -في تقديرنا- بأن أبا تمام لم يكن مؤمناً بوجود جمال مطلق يمثله مذهبه في فن الشعر، بل بوجود ألوان من الجمال متعدّدة، ومنها ما يتعارض مع فنه.

خـــاتمـــة:

وبعد فإن ما تقدم من حديث يوحي إلينا بأن أصحاب المهنة الشعرية أحق من سواهم في التحدث عن مهنتهم -وإن يكن بين المنتجين من هم عاجزون عن النقد-، فهؤلاء المبدعون يملكون -وتطور النقد العربي يؤكد ذلك- ألواناً من الإدراك في فهم أسرار الكلام وفي عملية الخلق... أكثر عمقاً من إدراك من لا يعانون قول الشعر؛ ولعل أهم ما يؤكد ذلك أن التحليل التقني الذي يتذرع به الناقد للفهم، له حدوده، والطرائق الأسلوبية التي يكتشفها لا تملك قدرة سحرية تؤثر فينا كلّ التأثير.

■* وطلبته عند الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه.

فنحن يمكن أن نتأثر بسحر قصيدة، ونشعر بانتشار هذه الأمواج التي يهزها الشعر بخفاء حتى في أعمق كياننا، أو لا نشعر بأي تأثر فننكر على النص كل قدرة شعرية.

وهذا لا يتوقف فقط على الطرائق التقنية التي يحدّد تشابكها التركيبي القسط الأكبر من الوظيفة الشعرية، بل يتوقف أيضاً على حالتنا النفسية وعلى ثقافتنا، ومن هنا تنجم التقديرات التي تختلف من قارئ لآخر أمام نص واحد.

هذا يتوقف أيضاً على هذه الروح الخفية التي لا تدرك والتي تؤثر فينا وتبعث في أنفسنا الغبطة. وعليه فمهما تكن صرامة التحليل التقني، فإنها لا تستطيع أن تحدّد هوية نسغ الإبداع.

كتابة قصيدة تظل في طبيعتها مماثلة لطبيعة نمو نبتة، لطبيعة طيران طائر.. ووعي طيران طائر- كما يقول روجيه كايو R. Gaillois (26) انطلاقاً من ريش أجنحته، ومن عضلاته، ومن هيكله، ومن مقاومة الهواء، ومن اتساع السطح الذي يقله... يمكن أن يفيدنا في بناء طائرة، ولكن معارفنا هذه لا تسعفنا قط في خلق طائر.

تحليل تقنية شعرية لا يفسّر في شيء روح الإبداع، هذا الإبداع قضية حياة، وأما التحليل فقضية فهم.

مَن القادر على الإحساس بهذه الروح، الناقد؟ الشاعر؟ لنقل إنه من أوتي موهبة الإبداع.

❑

❑ الهوامش:

1- انظر: مندور (محمد)، "الشعر العربي المعاصر بين التقليد والتجديد" في "آراء حول قديم الشعر وجديده: 134.

2- انظر المرجع نفسه: 131.

3- انظر المرجع نفسه: 134.

4- انظر . FERRAN (Andre) ..... Estheique de baudelaire, P.365

5- انظر: الموضع نفسه.

6- انظر: VALERY (Paul), "Situation de Baudelaire" in, "Variete" oeuvres completes. P. 559.

7- انظر: VALERY (Paul), "Poesie et pensee abstaite" in, "Variete" oeuvres completes. P.1335.

8- انظر: الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد في الإبانة للعميدي: 224- 225، والعمدة لابن رشيق: 104/2، وإعجاز القرآن للباقلاني: 116- 117. وربما كان البحتري يحاكي في هذه المقولة أبا نواس الذي سئل عن جرير والفرزدق فقدّم الأول منهما، فلما قيل له: إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا، قال: "ليس هذا من علم أبي عبيدة وإنما يعرفه من دفع إلى مضايقه". انظر: الكشف عن مساوئ المتنبي، الموضع السابق نفسه.

9- انظر: FAYOLLR (R). la Critique, P. 170.

10- انظر: رسالة الكشف عن مساوئ المتنبي للصاحب بن عباد، في العميدي (محمد بن أحمد): الإبانة عن سرقات المتنبي: 223- 224.

12- ديوانه: دار صادر: 1.596- د ق: لطف وغمض. معنى الخمر: صفتها، ولعل المراد جوهرها. الرجم: القذف، الرمي، وصار فلان رجماً: أي لا يوقف على حقيقته، الظن: الوهم الذي لا يحمد. وهنا: التوهم الخالص. 2- حاول الشيء: أراده، طلبه بحيلة، والمراد هنا: نظر إليها، الطّرف: تحريك الجفون، وغض طرفه:: بصره. من رف الجفون: بنظره، 3- رجع: ارتد. حسيراً: كليلاً ضعيفاً، الزرجون: الخمر الذهبية. الخيال: التخيل والتصور. خيال الزرجون: تخيل الناظر إليها. 4- الوهم: التخيل والتصور والتمثل. كذب: نسب إلى الكذب، عين اليقين: اليقين نفسه، يقال: عين الشمس: الشمس نفسها، للتأكيد. اليقين: العلم الناجم عن نظر واستدلال وهو نقيض الشك والوهم. 5- تحرى الأمر: طلبه وقصده.

13- الآيات القرآنية التي يتناص النص معها هي:

ب 1- "ذلكم ظنكم الذي ظننتم بربكم أرداكم فأصبحتم من الخاسرين "(فصلت: 23)، والظن هنا: الوهم الذي لا يحمد.

- ".... وإذ زاغت الأبصار وبلغت القلوب الحناجر وتظنون بالله الظنونا" (الأحزاب: 10).

- "وإذا قيل إن وعد الله حق والساعة لا ريب فيها قلتم ما ندري ما الساعة إن نظنّ إلا ظناً وما نحن بمستيقنين" (الجاثية: 32).

- "ويقول خمسة سادسهم كلبهم رجماً بالغيب" (الكهف: 22). والرجم بالغيب: القذف بالظن.

ب 2 + ب3- "الذي خلق سبع سماوات طباقاً ما ترى في خلق الرحمن من تفاوت فارجع البصر هل ترى من فطور" (الملك: 3).

- "ثم أرجع البصر كرتين ينقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير" (الملك: 4).

ب 4- "قالوا بلى قد جاءنا نذير فكذّبنا وقلنا ما نزّل الله من شيء إن أنتم إلا في ضلال كبير" (الملك: 9).

- "ثم لترونّها عين اليقين" (التكاثر: 7)، وعين اليقين: اليقين نفسه (مبالغة في التأكيد).

- "لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار، وهو اللطيف الخبير" (الأنعام: 103).

14- انظر مقالاتنا في نظرية أبي تمام في الفن الشعري: انتصار الصانع الفنان، الموقف الأدبي ع 141، 142، 143، كانون الثاني، شباط، آذار، 1983. التقنية وجمالية القول: الموقف الأدبي، ع147، تموز 1983. سحر الإغراب، الموقف الأدبي ع149، 150، أيلول، تشرين أول 1983.

15- انظر: الصولي (أبو بكر)، أخبار أبي تمام: 118، انظر المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، المقدمة: 14.

16- انظر: Poulet (G), nme critique d identification, in les chemins actuels dde la gitiqe -

17-انظر: ابن المعتز، طبقات الشعراء: 283- 284.

18- انظر: الموضع نفسه.

19- انظر: FAYOLLE (R). la Critique, P 154

20- انظر: المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد)، شرح ديوان الحماسة: المقدمة: 3- 4.

21- المرجع نفسه: 14.

22- المرجع نفسه: 3- 4.

23- المرجع نفسه: 13- 14.

24- المرجع نفسه: 13.

25- المرجع نفسه: 14- 15.

26- انظر: Caillois (R) Poetique de saint John Perse, P 9.

❑

❑ ثبت المصادر والمراجع

أ- العربية

1- ابن المعتز، طبقات الشعراء، تح. عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ذخائر العرب 20، القاهرة، دون تاريخ.
2- أبو تمام، الحماسة، شرح المرزوقي، تح، أحمد أمين وعبد الستار هارون، القاهرة، 1951- 1965م.
- كتاب الوحشيات، وهو الحماسة الصغرى، تح. عبد العزيز الميمني وحواش كتبها محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1963م.
3- أبو نواس، ديوانه، بيروت، طبعة صادر، دون تاريخ.
4- الصاحب بن عباد (أبو القاسم إسماعيل) رسالة الكشف عن مساوئ المتنبي، في الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي: 221- 250.
5- الصولي (أبو بكر، محمد بن يحيى)، أخبار أبي تمام، تح. عزام وآخرين، القاهرة 1973.
6- عكام (فهد)، نظرية أبي تمام في الفن الشعري:
- انتصار الصانع الفنان، الموقف الأدبي، ع 141، 142، 143 كانون الثاني، آذار 1983.
- التقنية وجمالية القول، الموقف الأدبي، ع 147، تموز 1983.
- سحر الإغراب، الموقف الأدبي، ع 149، 150 أيلول، تشرين أول 1983.
7- العميدي (أبو سعيد محمد بن أحمد)، الإبانة عن سرقات المتنبي، تح. إبراهيم الدسوقي البسطامي، مصر، دار المعارف 1961.
8- القرآن الكريم.
9- مندور (محمد)، "الشعر العربي المعاصر بين التقليد والتجديد"، في آراء حول قديم الشعر وجديده، كتاب العربي، الكتاب الثالث عشر، 15 أكتوبر، 1986.

ب- الأجنبية:

- Caillois ® Poetique de saint John Perse, Paris Gallimars, 1954.
- FAYoLLE (R). La Critique , ed Armand colin , col, U, Paris, 1978.
- FERRAN (Andre) , Lesthetique de Baudelaire, Paris, nizetl 1968.
- Les Chemins actuels de La Critique , col , 10-18 , union , generale d Editions, 1968.
- Poulet (G) , une Critique D identification , in Les Chemins actuels de La Critique, pp7-22.
- VALERY (P) Oeuvres completes, etablies et commentees par Jan, Hytier, G\Allimard, "Blbliotheque de la pleiade " , 2 vol -1965-1966.

❑❑❑

الفن
أمام حضارة الحداثة

محمود منقذ الهاشمي

"إن الأزمة التي تهزّ البشرية اليوم ليس مصدرها الخارج. وتسوّل لي نفسي أن أقول أن المنزل الذي نعيش فيه ليس مهدّداً بإعصار ظاهر في الأفق، وإنما يهدّده شاغلوه -البشر، المتنافسون في سياق الكسب- الذين يتخاصمون على أثاثه، ويقتلعون سقوفه وأخشاب أرضيته، وينخرون ركائزه فيهددونه بالانهيار." (ص13)

هكذا بدأ المفكر الياباني المعروف "دايساكو إكيدا" Daisaku Ikeda مقدمته كتاب "شرق وغرب: حوار في الأزمة المعاصرة" الذي اشترك في تأليفه حواراً مع المفكر الفرنسي الكبير "رينيه هوي"

Rene Huygue ، مدير الأكاديمية الفرنسية، والذي كان آخر ترجمة قام بها المترجم السوري الراحل عيسى عصفور، وصدرت عن وزارة الثقافة بدمشق سنة 1995. وقد صدر الكتاب أولاً باللغة الفرنسية سنة 1980 عن دار فلاماريون Flammarion بباريس بعنوان La Nuit Appelle L Aurore: dialogue oient - occident sur la crise contemporainl والترجمة العربية هي خامس ترجمة للكتاب بعد الترجمة اليابانية الصادرة في طوكيو سنة 1981، والترجمة الإسبانية الصادرة في بوينوس أيرس في الأرجنتين سنة 1985، والترجمة البرتغالية الصادرة في ريو دي جانيرو في البرازيل سنة 1986، والترجمة التايية (وهي لغة تايلاند) الصادرة في بانكوك سنة 1988.

■* عندما بدء العصر الصناعي صار الإنسان يريد أن يمضي قدماً وأن يحرز القدرة على إنهاك الطبيعة.

فما هي هذه الأزمة المعاصرة، التي لا تقصر على بلد واحد أو منطقة معيّنة، بل تستحوذ على كوكبنا الأرضي كله، ويشكل ساكنوه أكبر تهديد له بالانهيار، وأين هو سبيل النجاة؟ إن إكيدا يسارع في المقدمة نفسها إلى تبيان الوجهة التي ينبغي البحث عن الحلول فيها: "من المستحيل الهروب من هذا المنزل الضائع في قَفْر فسيح؛ فلا بد من تغيير جذري في عقلية كل فرد وفي سلوكه كي نجعل هذا المنزل سعيداً صالحاً لأن نعيش فيه" (ص 13) فلنحاول أولاً أن نتبيّن هذه الأزمة: أبعادها وجذورها ونتائجها المحتملة.

ويمكن القول باختصار إنها أزمة الحضارة الحديثة، أو بتعبير آخر أزمة الحداثة واقعاً وفكراً. وهذه الحضارة الحديثة، الصناعية والعلمية، هي كما يقول رينيه هويغ، "من صنع الغرب، ولم يشارك فيها الشرق في البدء، ولكنه أُصيب بعدوى ربما تقوم الآن بإفساده وبالحطّ من شأنه هو أيضاً، مثلما ستكون حال أفريقيا عما قريب. وهذا التفشي سيجر النتائج الوخيمة نفسها التي جرها على الغرب" (ص96).

وعندما بدأ العصر الصناعي صار الإنسان يريد أن يمضي قدماً وأن يُحرز القدرة على إنهاك الطبيعة وقسرها، فانهار تحالفهما وحل محله العدوان البشري وبدلاً من أن يكتفي الإنسان بجني خير فائدة ممكنة مما تقدمه الطبيعة من تلقاء نفسها بوصفه وعداً، وبدلاً من أن يساعدها على إنجاز هذا الوعد، راح يهاجمها، ويصدّعها، ويبالغ في استغلالها. فكان تخريب البيئة المريع أبرز ما يمكن أن يلحظه المرء من آفات الحداثة، بعد آفة الهيمنة والاستعمار التي تجلّت في الحداثة منذ بدايتها في الغرب وما جرّته تلك الآفة من الويلات والتدمير بعد التطور العلمي الهائل ولا سيما في عصر الذرة.

واليوم، كما يقول إكيدا، تطور الوضع كثيراً "إذ إن الذين يشعرون أدقّ شعور بأزمة الحضارة الحديثة ويحسّون بها بالتالي بمنتهى الحدة ولا شك رجال العلم أنفسهم". (ص126)

وكان الناس ينظرون إلى تقدّم العلوم وكأنه في ذاته تقدم مرموق للعقل البشري، أي على أنه خير.

ومن الواضح لأنظار جميع الناس أن الأمر لم يعد كذلك، والقول بذلك بديهية في نظر رجال العلم.

وينتقد إكيدا بعض العلماء الذين يتذرعون اليوم، وقد عرفوا أن نتائج أبحاثهم قد تُستخدم في غايات مرعبة، بل عرفوا أن هذه الأبحاث معدّة لهذه الغايات، بأن العلم حيادي وبأن استعماله للشر يؤدي إلى مسؤولية من يدأبون على هذا الاستعمال، فعندما يحتمي العلماء وراء الكلمات الضخمة في حياد هذا البحث العلمي -"لا الخير ولا الشر" فإنهم في الواقع يُسهمون في صنع الشر... وعندما يُخشى أن تصبح نتائج أبحاث العلماء خطراً على حياة عدد كبير من الناس، وعندما تغدو هذه النتائج جزءاً من آلية المجتمع، عندئذ يجب أن تكون لديهم الأمانة والشجاعة على عدم متابعتها وحتى على التخلّي عنها. (ص ص 126-128) ويعلّق هويغ بقوله: "لا ننسى أن أوبنهايمر العظيم أحيل إلى القضاء لمحاكمته على رفضه الإسهام في أبحاث كانت نتائجها تبدو له خطرة على البشرية." (ص 128) أجل، إنه العالم الفيزيائي الأمريكي "ج. روبرت أوبنهايمر J. Robert oppenheimer الذي عارض بقوة إنتاج القنبلة الهيدروجينية!

وعلى الصعيد المادي تعاني الحضارة الحديثة من أخطار التضخم وازدياد الاستهلاك ونفاد الموارد الأساسية ومن أخطار الحرب المهلكة والتلوث البيئي وتراجع الزراعة لصالح الصناعة والانفجار السكاني. والكتاب غني بالتفصيلات والأرقام المتعلقة بنفاد المعادن ونقصان المياه وما إلى ذلك، ولكنني سأكتفي بالإشارة إلى ما ذكره هويغ حول التداخل بين تلوّث البيئة ونفاد الموارد وذلك فيما يتعلق بالهواء. يقول: "وهل يمكن الاعتقاد، على الأقل، بأن الهواء في منجاة من الخطر؟ إن هذا يعني أننا ننسى كم يزداد احتراق الأكسجين في الآلات: فالسيارات تستهلك منه في /1000/ كيلو متر ما يمكن إنساناً من التنفّس مدة سنة. والحال أن مصادر التجدد مصابة: فالأشجار في انحسار وليس هذا سوى أهون الشرور. ومن المعروف، في الحقيقة، أن عَلَق البحر هو أعظم منتج للأكسجين إذ تقدّر حصته منه بـ 75 إلى 80%: ولكن تلوث المحيطات المتزايد يجدّ في تدميره"

(ص37) ولن أسترسل فأوردَ الأرقام الدقيقة المتعلقة بنفاد المعادن وموارد الطاقة كالفحم الحجري والنفط وأخطار الطاقة الذرية وما إلى ذلك، بل سأدعو القارئ إلى تأمل تلك المعلومات العلمية الواردة في الكتاب ليكون على بيّنة بالوضع الذي هو فيه. وبودي أن أشير إلى أن المشكلة تتعلق بكل فرد على الأرض، وأنها تتطلب ثورة إنسانية لتغيير العقلية التي تكاد تقضي على الحياة على هذا الكوكب.

■يقول إكيدا: إن الذين يشعرون أدق شعور بأزمة الحضارة الحديثة هم ولا شك رجال العلم أنفسهم.

يقول هويغ: "كثيرون هم الذين يتركون الأمور للثقة العمياء بالتقنية. وخلاصة قولهم أنه ما دامت التقنية قد استطاعت أن توقعنا في ورطة فإنها ستكون قادرة أيضاً على إخراجنا منها. إنه منطق لا يخلو من سذاجة." (ص41)

وقد يقول قائل إن هذه الأزمة الحديثة هي أزمة الغرب وهو المسؤول عنها، وأنه ليس على العالم الثالث إلا أن يأخذ بأسباب الحضارة الصناعية من دون أي التفات إلى ما تنطوي عليه هذه الحضارة من أخطار. والرد على ذلك أن العالم تجتاحه بكامله الحضارة التقنية الجديدة، وأن بلدان العالم الثالث تبهرها المرحلة التي سُميّت بالتقدم، فكأنها مفتونة اللب. وفي القديم "عندما كانت حضارة ما تصل إلى النقطة التي تبدأ فيها بتدمير نفسها والانهيار في شيخوختها، كانت تبقى في العالم مناطق عذراء، مناطق غضة، وكثيراً جداً ما كانت تنطلق منها حيوية سليمة فتشنّ الهجوم على الحضارات البالية والمتعفّنة إلى حد ما، وإذ تطيح بها بالعنف كانت تبعث فيها دماً جديداً وتمكّنها في كل مرة، بهذه الحقنة العنيفة، من الانطلاق مجدداً نحو مصائر جديدة" (ص 114) أما الآن فإن بلدان العالم الثالث لا تستطيع أن تشنّ الغارة على العالم المسمّى متحضراً لأنه تعوزها الوسائل التقنية فيسحقها في الحال تفوق الغرب في هذا المضمار. (ص 115) ويقول رينيه هويغ: "ولقد أدهشني مثلاً، في أثناء رحلاتي في شمال أفريقيا أنه لا يمكنك أن توضح لجمهور ما (وأوشكت أن أقول "حتى" لجمهور من الطلبة، بل سأضيف "وبخاصة" لجمهور مثقف) أن الحضارة الغربية تنطوي على أخطار ويجيبونك في الحال بقولهم: (آه! كلا! إنكم متقدمون علينا، وهذا السبق غير عادل، فسنوقفه أولاً، أما بشأن القيود الواجب إدخالها على استعمال التقنيات والطاقة فسيحين الأوان للتفكير فيه عندما نكون قد وصلنا إلى النقطة التي وصلتم إليها). هذا إلى حد أن العالم بأسره متورّط في المجازفة نفسها في الوقت الحاضر، ولم يعد هناك أية منطق يمكن أن ننتظر منه نقاوة ونجدة."

(ص ص115-116)

■على الصعيد المادي تعاني الحضارة الحديثة من أخطار التضخم وازدياد الاستهلاك.

إننا بإشارة هويغ إلى مثقفين من شمال إفريقيا يرفضون معرفة الأخطار الرهيبة في الحضارة الغربية الحديثة نتذكر بعض المثقفين المغاربة الذين لا يعرفون سوى التقليد الحرفي للغرب، وهم يمثّلون في الواقع شريحة من مثقفي العرب والعالم الثالث،

ولكنهم لا يمثّلون كل المثقفين في هذه البلدان.

ويعلّق المفكر الياباني إكيدا على جوابهم تعليقاً يستحق منتهى الاهتمام من المثقفين العرب ومثقفي العالم الثالث: "إنه جواب غريب. فعندما يصلون إلى هذا المستوى ماذا سيبقى عليهم أن يتعلموا؟ زد على ذلك أنهم يكونون قد خسروا دونما عوض شيئاً سيكون من غير المجدي أن يتعلموه حينذاك... إنهم ليسوا مفتونين بالحضارة التكنولوجية بمقدار ما هم متبلّدو الذهن في البحث عن حل لآلامهم الحالية... وليس على رعايا البلدان المتقدمة وحدهم أن يكونوا في صحوة من الفكر وأن يروا هذا الواقع. إنها مشكلة. لا يجوز أن يجهلها الناس في العالم الثالث. والأمر الذي يجعل الأمور صعبة إنما يرجع إلى الطريقة التي تعرض بها البلدان المتقدمة هذه المشكلة عليهم. وفي خلفية عدم اكتراثهم تقع ثورتهم على الاستبداد والوقاحة اللذين أظهرتهما البلدان المتقدمة نحوهم حتى الآن. وليست هذه العقلية خاصة بشبان شمال أفريقيا، ويبدو لي أن كثيرين يشاطرونهم إياها: فبلدان العالم الثالث تشعر، من جراء التأخر الذي عانته، باستياء شديد إزاء فوارق المستوى الكبيرة جداً التي تفصلها عن البلدان المتطورة... وهذا يبدو لي أمراً رئيسياً تضييق وجوه التفاوت، وتبديد الريبة، وإيضاح هذه الأزمة بجعل الأفعال مطابقة للأقوال." (ص ص118–119)

وبودي الآن أن أشير إلى اعتراض ثالث محتمل على الاهتمام بأخطار الحضارة الحديثة ممن ينصبّ اهتمامهم الأكبر على النقد الأدبي والنظرية الأدبية أو غير ذلك، بدعوى أننا في عصر التخصّص ولا يجوز أن ننشغل بما يبعدنا عن مجالنا الأساسي. وهذا الاعتراض غير مذكور في الكتاب الذي أتحدث عنه؛ وفي بداية الإجابة عن هذا السؤال أورد هذه الأسطر القليلة من الصفحة الأولى في خاتمة كتاب الناقد الأدبي البريطاني تيري إيغلتون "نظرية الأدب" تنظر، على سبيل المثال، في قضية واحدة من قضايا حضارة الحداثة: "دعونا ننظر إلى واحدة وحسب من هذه القضايا. لقد قُدّر، في الوقت الذي أكتب فيه، أن في العالم أكثر من /60ر000/ رأس نووي حربي، وكثير منها يمتلك قدرة أعظم ألف مرة من قدرة القنبلة التي دمّرت هيروشيما. وإمكانية استخدام هذه الأسلحة في غضون حياتنا تتنامى باطّراد. وتبلغ الكلفة التقديرية لهذه الأسلحة /500/ بليون دولار في العام، أو /1ر3/ بليون دولار في اليوم. ويمكن لخمسة بالمائة من هذا المبلغ – أي 25 بليون دولار – أن تخفّف إلى حد بعيد، وبشكل أساسي، من مشكلات العالم الثالث المعدم. وكل من يعتقد أن النظرية الأدبية أكثر أهمية من هذه الأمور لا بدّ أن يعدّ غريب الأطوار نوعاً ما." (1)



على أن الأدعى إلى الاستغراب أن يحسب المرء أنه لا علاقة بين النظرية الأدبية أو الفكرية أو العلمية أو الأدب والفن وما يحيط بهذا أو ذلك من أوضاع فلا شيء ينشأ عن الفراغ، بل إن المأخذ على الكثيرين ممن أخذوا عن الغرب بعض النظريات الفنية أو الأدبية أنهم لم يدرسوها في سياقها الثقافي فساء فهمهم للكثير منها، إن التخصص لا يلغي الثقافة العامة. فالحقول المعرفية تتداخل، وتنتقل الأفكار من مجال إلى مجال، وتتأثر على هذا النحو أو ذلك بالمناخ العام. ومن غير المعقول أن ينجح أي باحث في القيام بعمل من الطراز الأول لو أمضى حياته في البحث مقصياً كل النشاطات الأخرى، لأن كل جوانب الحياة، وكل النشاطات يعتمد بعضها على بعض اعتماداً متزايداً. وعلينا ألا ننسى كلمات المؤرخ المعروف آرنولد توينبي: "لا يكتسب المختص إلا رؤية مشوّهة، حتى في حقل اختصاصه، إذا درسه بمعزل عن محيطه"(2) وقوله "هيهات أن تكون مفكراً أو فناناً من غير أن تكون إنساناً في المقام الأول، والإنسان حيوان اجتماعي. إنه ينهمك في مشكلات الحياة الإنسانية، سواء منها الكونية والدائمة، أم الخاصة بزمانه ومكانه" (3)

وللفن والأدب بوجه خاص ميزة مهمة، لأنهما لا يقتصران على أن يكونا جزءاً من الحضارة يتأثّران بها على هذا النحو أو ذلك، بل لهما القدرة على استشعار المشكلات والتعبير عن الأزمة وحتى مواجهتها.

وبما أن أحد طرفي الحوار في هذا الكتاب أكاديمي كبير في دراسة الفن، والطرف الآخر على اطلاع واسع على المنتجات الأدبية والفنية في الشرق والغرب، فإنهما سيفردان مكاناً خاصاً للفن. وكما يقول هويغ فإن الفن "بحكم طبيعته ووظيفته، يقوم على المواهب الأكثر تعرّضاً للخطر من جانب حضارتنا العقلية الموضوعية المشتركة، والتي من الضروري إحياؤها من أجل إعادة التوازن البشري المعرّض للخطر: هذه المواهب هي، من بين مواهب أخرى، الحدس، والتخيل المبدع، والحساسية، والشخصية، وإدارك الذاتي والنوعي." (ص95)

إلا أنني قبل الانتقال إلى موضوع الفن أرى من الضروري أن أشير باختصار إلى أبعاد الأزمة المعاصرة. فعلى الصعيد السيكولوجي يتلقى الجهاز العصبي في العصر الحديث "اعتداءاتٍ" من الضجيج والأضواء الباهرة والمواظبة على متابعة الشاشة الصغيرة ساعاتٍ متوالية مما يخلق عادة التلقي والسلبية العقلية التي قد تُفضي إلى العبودية الحقيقية. ويذكر هويغ أن "الانهيارات

العصبية، في المراكز العمرانية

الحديثة الكبرى التي صُمّمت على عجل ومن وجهة نظر مادية خالصة، تتكاثر بحيث يفوق عدد المرضى العقليين عدد المصابين بالسرطان وبأمراض بين الشبان فتُحدث ردود فعل عكسية، وردود فعل عدوانية" (ص 54) وعلى الصعيد الأخلاقي، تتجلى الأزمة مكانياً في أن نمو حضارة المدن الذي يكاد يكون حصرياً، بخصائصه التي تزداد باستمرار، مضافاً إليه ازدياد السكان المذهل، كل هذه الأمور تلتقي على خنق الإنسان وحرمانه من مجال نموّه الأخلاقي، ويصاب الإنسان بداء جديد: يفقد الشعور بمرتبته.

(ص60) وإذا كان الإنسان غير قادر على التملّص من استمرارية المكان فهو لا يستطيع كذلك الإفلات من استمرارية الزمان. "وإذا كان يتطلب التطلع المستمر إلى المستقبل الذي هو ميزة الاندفاعة الحيوية فإنه يتطلب أيضاً تضامناً مع الماضي ومع الجهد المستمر الذي بذلته البشرية. إننا بحاجة إلى الشعور بانتمائنا إليه يمثل حاجتنا إلى الشعور بانتمائنا إلى الطبيعة" (ص64)

ويقول هويغ: "أما أن يستغرقنا الحاضر وما نعتز بتسميته (الحداثة) استغراقاً على وجه الحصر فهو خير ضمان للخمود. والأفكار التي يريد باسمها عدد من الفتيان (ومن الراشدين) تدمير الأفكار التي سلفت، يمكن للمؤرخ ثاقب الفكر أن يكتشف فيها ما تحويه في معظم الأحيان من تحجر، من جراء صيرورتها أفكاراً مبتذلة ومبادئ ثابتة، وبالاختصار عقائد تُتلى أو تُشرح شبيهة بالعقائد التي يحكم بأنها بالية. إن اعتقادات الحاضر العمياء أكثر تسبباً في الشلل أحياناً من تقاليد الماضي، فلنحذرها! ويكفي أن تحلّ محلها وتغدو مثلها قطعية ومتحكمة." (ص64)

وعلى صعيد الحياة الداخلية، سيطر العقل الذي حاول الإنسان أن يختزل إليه الذات الإنسانية كلها. ولكن الوظيفة العقلية، كما يقول هويغ، غير كافية للوفاء بحاجات الحياة الداخلية الكاملة، فهي ستخنقها إذا ما عرقلت ممارستُها المفرطة ممارسة الوظائف المتممة ولاسيما الوظيفة المحسوسة.

■إن التخصص لا يلغي الثقافة العامة، فالحقول المعرفية تتداخل وتنتقل الأفكار من مجال إلى مجال.

وهنا نرى افتراق هويغ عن ديكارت، مؤسس العقلانية الحديثة، الذي كان قد عرّف الإنسان في "التأملات" بأنه "جوهر مفكر أي عقل"(4) وافتراقه عن الحداثة الكلاسيكية التي تدعو إلى الاعتماد حصراً على العقل. وها هو الدكتور فتحي التريكي، أحد دعاة الحداثة العرب البارزين، يؤكد في كتابه "فلسفة الحداثة" أننا "لن ندخل عصر الحداثة إذا لم نبنِ تفكيرنا على العقل وحده" (5)

أما هويغ، فيردّ على هذا المنطق بقوله: "لئن كان هذا التصوّر يسهّل ممارسة الواقع فهو يزيّف طبيعته، ذلك أنه كي يكون ممكن الاستعمال يجب أن ينقل، في الواقع، كل ما يتغيّر ويتحرك ويتنوع حتى اللانهاية إلى نموذج مثبت دائم وبسيط ومحدّد: أي الأفكار (الواضحة والمتميزة) التي تحدّث عنه ديكارت.(6) والحال أن الحياة ترفض الثبات والاستمرار: فهي في تحول دائم، والحياة ترفض البساطة: إنها تعقيد، والحياة ترفض التعيين: فهي تطرح نفسها للبحث المجدّد من دون انقطاع" (ص 66) ويضيف هويغ: "هذا التبسيط التعسفي أكثر ما فرض نفسه في تنظيم المدن وفي الهندسة المعمارية اللذين يشكلان الإطار المزعج في حياتنا. ومن [مدرسة] الباوهاوس إلى [عمارات جان] لوكوربوزييه Le Corbusies (الذي لم ينتقل إلى المعسكر المعاكس إلا مؤخراً مع كنيسة Ronchamp) أصبح الخط المستقيم والمتعامد نوعاً من الالتزام الأخلاقي ودليلاً على الحداثة عُظّم حتى العبادة في فن موندريان Mondrian . وقد ساد فن تربيع المدن محتذياً نموذج الكتل الأمريكية. وقد خلق هذا "المذهب الصفائي" تعقيماً عقلياً فاستبعد ممارسة ما هو حي وأدى إلى ذُهان المدن... إن الحياة تتطلب الخط المنحني، فهو علامة المرن والمتحرك، والحياة تؤكد والحالة هذه الحاجة إلى موازنة الاستقامة بالانحناء، والسداد بالحرية." (ص 67) لعله لا يحتاج إلى إيضاح أن هويغ في نقده لمفهوم الاعتماد الحصري على العقل لا يذهب إلى حد إنكار استخدام العقل والجنوح إلى اللامعقول، بل إن ما ينكره -وينكره إكيدا كذلك- هو اختلال التوازن بين العقل والوظائف النفسية الأخرى ذات الأهمية البالغة في الحياة الإنسانية.

وباستخدامنا تعبيراً نيتشوياً، فهو نقد للإنسان الواقع في (سجن العقل). وينتقد إكيدا تعريف بعض الباحثين للعقل بأنه القدرة على تجاوز الهمجية بقوله: "لما كان العقل يستطيع أن يضع مواهبه في خدمة الهمجية وضدها على حد سواء فإنه لا يملك في ذاته هذه النزعة. إن الاضطراب الحالي يرجع جزئياً إلى الثقة الكلية التي مُنحت للعقل بوصفه صالحاً تعريفاً. والحال أنه يستطيع على حد سواء أن يضع نظريات تدافع عن السلام وحججاً مؤيدة للحرب." (ص 311) فالعقل "ليس صالحاً ولا سيئاً، وصفته أنه حيادي. وإنما يمنحونه صفة الحياد لأن العلوم تعتمد عليه" (ص 310) وخلافاً للفيلسوف الاسكوتلاندي ديفد هيوم الذي جعل العقل عبداً للعواطف: "إن العقل هو ولا ينبغي إلا أن يكون عبد العواطف، ولا يمكن أن يطالب بمهمة غير خدمتها وطاعتها" (7) يجعل

إكيدا العقل خادماً للحدس: "ينبغي للعقل، في خاتمة المطاف، أن يتقيد بالحدس، فهو ليس إلا في خدمته. إن للعقل طاقة هائلة، كما تدل عليه قدرة العلم التي تلفت الأنظار، ولكن الاتجاه الذي تعطيه إياه تابع لقوة الحدس، فالحدس هو الذي ينبغي اتهامه إذن" (ص311) ومع ذلك، يقر إكيدا بأن "الرغبة البشرية هي في آخر الأمر محرك الحضارة التكنولوجية الحديثة"، ويكون دور العقل هو تبريرها وإشباعها. (ص110)

وإن اختلال التوازن في مواهب الإنسان الذي أسهم في جعل الإنسان الحديث (على وجه العموم) ذرائعياً نفعياً عقائدياً، نظرياً، يخسر في آن واحد الوسائل الحدسية للأعماق ووسائل التفوق على الذات... إن الحضارة التي صنعها لنفسه أصبحت سجناً له. ويمكن للإنسان أيضاً أن يحبس نفسه في غرفة عرضها متران وارتفاعها متران، ولكن سيعوزه فيها الهواء؛ وكذلك فإن من يتقيد بألا يمارس سوى قدراته العقلية المطبقة على القضايا المادية هو إنسان يخنق نفسه. (ص134) ولا سبيل إلى حل الأزمة إلا بإعادة التوازن والانسجام يقول هويغ: "وهكذا فإن الانسجام هو الذي يظهر، طوال تحقيقنا، وكأنه الخط الموجّه إذ من شأنه حتماً أن ينظّم علاقات الإنسان والطبيعة، ويؤسس تنظيم الحياة، ويؤسس لذلك تنظيم حياتنا النفسية التي هي أرفع تعبير عن الحياة." (ص 262) "فيجب أن يوازن تضخم الموضوعية بتجدد الذاتية، وأن يوازن زهو العقلانية بالاستماع المتواضع إلى الأصوات الداخلية التي لم تعد نسمعها لأننا خنقناها." (ص 263) وهنا يبرز دور الفن، ودور الفلسفة والدين. لا الفلسفة التي تتقلص إلى صيغ أو تفاصيل للمذاهب، بل التي تفتح الباب للتأمل (ص 165)، وليس الدين الذي ينغلق في الطقوس والشعائر بل الذي هو طموح إلى اجتياز ماهو معطى لنا كي نصل إلى عالم أسمى. وكما يقول إكيدا: "والحال أن الإنسان إنما يُظهر صورة كما له بشعوره بأنه غير كامل وبجهوده المستمرة إلى الكمال." (ص420)

■الفن والأدب لهما القدرة على استشعار المشكلات والتعبير عن الأزمة وحتى مواجهتها.

والفن، كما يقترح رينيه هويغ أن يُسمّى، هو "الواقع الثالث". فهناك، من جهة، الواقع المحسوس المنّظم في المكان والمكوّن من المادة والذي تلاحظه أعضاؤنا الحسية... ولكن هناك واقع آخر هو الواقع الداخلي الذي هو أقل تعلقاً بالمكان منه بالزمان... فهو موجود في كل مكان وغير موجود في أي مكان... فهو ميدان الاحتمال، والتغيير، والإبداع، وهذان العالمان متميزان ولكن يصل بينهما الإنسان. ذلك أن الإنسان الداخلي يوزّع شعوره بين منحدرين: فهو بجوهره الروحي ينتمي إلى الزمان وإلى الذاتية، ولكنه بصفته الجسدية يتصل بالمكان وبالواقع الموضوعي وأنشأ الإنسان بين هذين الواقعين الأساسيين الذين يتوزعانه واقعاً ثالثاً هو الفن... ومع الفن، أو "الواقع الثالث"، لم تعد فقط للإنسان مساكنة مألوفة بين عالمه الذاتي الذي يحرك حياته الداخلية والعالم الموضوعي الذي يقع فيه جسدياً ويعرض فيه نشاطه. فهناك اندماج العالمين اندماجاً مفاجئاً تحقّق وتجسّد في أثر فني. فالأثر الفني يتألف إذن من قسمين: فله تكوين مادي، هو مادة البناء، وله فضلاً عن ذلك المحتوى، هو نوع من الحالة الداخلية التي تنبثق منه مثلما يمكن لحياتنا النفسية أن تعبّر عنها النظرة، وهكذا فإننا نزوّد بعض الأشياء المادية التي نصنعها نحن بالقدرة على إظهار الحياة الداخلية التي لا تملكها هذه الأشياء ولكن الفنان أشبعها بها.

تلك هي معجزة الفن. (ص 329–332)

والفطرة هي حياة الفنان الداخلية التي تغلي فيه، التي هي سره، والتي يملكها ويريد بالضبط إظهارها، أي نقشها في العالم الخارجي.

والتقنية هي الوسائل المادية التي بها سيتوصّل إلى أن يضع في شيء ما القدرة المعبّرة التي تنبثق من حياتنا الداخلية.

فالأثر الفني القيّم لا يمكن بالتالي أن يكون إن لم تكن في مصدره اندفاعة حياة داخلية: وهذه هي الفطرة وهذه الحياة الداخلية يجب أن تكون إغناء للناس الآخرين. أي أن تجلب لهم شعوراً أوسع، شعوراً أكثر امتلاء وأرفع مما لديهم عادة من شعور بالعالم وبأنفسهم.

والموهبة؟ هي القدرة على استعمال التقنية استعمالاً ناجعاً، وعلى منحها الوسيلة المضمونة كي تنقش نقشاً دائماً في المادة الرسالة التي تريدها العبقرية.

■أن يستغرقنا الحاضر وما نعتز بتسميته الحداثة، استغراقاً على وجه الحصر فهو خير ضمان للخمود.

وتكمن العبقرية في القدرة الخلاقة الداخلية التي يعيشها كائن رائع يريد أن يصل ذاته بالآخر لإغنائه. والعبقرية، وهي أساساً ذات طبيعة ذاتية في الأصل، تنطوي مع ذلك على الموهبة التي هي قدرتها على الخروج من ذاتها والظهور في العالم الخارجي، ولكنها تستلزم أيضاً التقنية التي ستتيح للموهبة ألاّ تتحرك في الفراغ وأن تبلغ بنجاعة وبصورة دائمة الغايات التي تطرحها عليها العبقرية. (ص 333–334)

والفن هو قبل كل شيء إبداع، ولا قيمة له إلا بمقدار ما هو إبداع، فإذا قلّد أو كرّر أو اقتصر على تطبيق قواعد وصفات فإنه لا يكون سوى وهم وسخرية. وهو لا يؤكد ذاته إلا إذا أضاف إلى ما هو موجود، وحتى إلى ما هو متوقّع؛ وبالعمل الخلاق يُشيع في الواقعة لا تكراراً أو نتيجة، بل إسهاماً جديداً بكراً إذا صح القول، وثروة إضافية لم يكن يبدو أن شيئاً ما يهيئها؛ ومؤلف الأثر الفني نفسه لا يشعر بقيمته شعوراً كاملاً إلا حين ينجزه وقد يندهش به.

لهذا السبب فإن الفن هو أيضاً حرية، وتأكيد وبرهان على حريتنا، إذ إن مزاياه لا تكون ذات قيمة إلا بمقدار ما تخرج على الحتمية.

ولا يكون الفن إلا إذا أشاع في الواقع سعياً وكمالاً رفيعاً لا يخضع لأية درجة من القياس، ولكن لا يمكن إلا أن نحسّ به بجواب فعال من المشاهد على تحريض المبدع. (ص 326)

ثم إن الإبداع يشيع، في مسيرته، "النوعية" في المكان الذي هو ميدان الكمية. ومن هذه الزاوية حصراً ينظر العلم إلى المكان سالكاً طريق القياس الذي تتيحه له الرياضيات. أما الفن فإنه ينبثق من هذا العالم الداخلي الذي هو وحده يستطيع الإحساس بالنوعية وخلقها. (ص 334) ويشير هويغ إلى أن المقارنة بين عالم خارجي وعالم داخلي، بين موضوعية وذاتية، تبدو وقد تجاوزها الزمن، فهناك هذه المقارنة الجديدة بين الكمي والنوعي.

وبدءاً من اللحظة التي ذكرنا فيها "النوعي" لم يعد يكفي أن نحدّد في المكان، ولم يعد يكفي أن نحدّد في الزمان؛ بل يجب أن نضيف سلّم تدرُّج في القمية، أعني في ازدياد النوعية. وياله من ابتكار ضخم!

وعندئذ فقط يمكن أن تُفهم هذه الاندفاعة التدريجية التي تقود الإنسان من أسسه المادية الشهوانية الحسية إلى ماوراء العواطف والأفكار، وإلى ما وراء الرغبات، وحتى التجارب الروحية. (ص335)

والفن موجود منذ أن وُجد الإنسان حتى لو أنه لم يكن موضوع إدارك بهذا القدر من التقدم. وهذا دليل فعلاً على أن النوعية حاجة يتعذّر كبتُها فلا يمكن الاقتصار على مجال النفعي والكمي كا تدفعها إليه الحضارة التقنية الحديثة. (ص346)

ولكن الفن في القديم لم يكن يحظى بالاحترام الذي هو جدير به. فالفنانون ما كانوا يعدّون أنفسهم إلا "صانعين" ماهرين يتقنون مهنتهم ويقومون بالوظيفة التي أُسندت إليهم. وكان للفلسفة، ولا سيما فلسفة أفلاطون التي تضع الجمال في مكانة عالية جداً في السلّم الروحي، دور كبير في لفت الأنظار إلى تفوق الفنان. وبإحياء المثال اليوناني، وبالتطور النقدي والفلسفي، أصبح الفنان يحتل مكانة مرموقة في المجتمع. ولكن الفنانين حتى عصر النهضة، لم يكونوا يضعون تواقيعهم على آثارهم الفنية. وطوال عهد ازدهار فن روما القديمة والفن القوطي كانت الأسماء المنقوشة على الحجر، مثل اسم جيلبرتوس، نادرة جداً، وفي الفن المصري أيضاً قلما ورد ذكر الفنان في آثار أبي سنبل. (ص347)

ويمكن لنا أن نقول إن الأمر نفسه يصدق على الآثار الفنية الإسلامية، وما أقلّ ما نعرف عن الفنانين الذين أنتجوها وما أكثر ما نعرف عن الحكام السياسيين الذين أمروا بإنشائها. بل كثيراً ما يقال إن هذا الصرح الحضاري بناه الحاكم فلان، وتُنسب الأعمال إلى الدولة التي أُنجزت في عهدها، ويقال هذا فن مغولي ويكون الفنان العربي أو الرومي أو السرياني أو الفارسي هو الذي قام به، كما يقال فن أيوبي وفن مملوكي وهكذا لقد تغيرت الأوضاع كثيراً منذ القديم إلى الآن.

■يقول هويغ إن الوظيفة العقلية غير كافية للوفاء بحاجات الحياة الداخلية الكاملة.

على أن هويغ يحذّرنا بقوله: "ولكن حذار! فكلما كانت مكانة النزعة المادية تتعاظم بالتصاعد البرجوازي كان النوعي يُخلي المكان للكمي، وعلى الأصح لماهو قابل للتقدير بالمال. وراح البرجوازي يرتاب في الفنان، فهو يشّوش عليه مقياس قيمه، فيقول: "ما جدوى الفنان؟" ومع ذلك كان يحترمه عندما يرى آثاره الفنية تُباع غالياً، ولكنه يزدريه عندما "يضيع وقته" لمجرد لذة البحث والإبداع" (ص348)

ويشير المفكران المشاركان في الحوار إلى انحراف الفن عن رسالته في الكثير من الأحيان عند الضعفاء فيؤكد إكيدا أنه "عندما يتجه الفن إلى أن يدع المظاهر التقنية تطغى عليه يميل الفنانون إلى أن ينسوا توجيه أنظارهم إلى قلوبهم وإلى تعميق ذواتهم وتطورهم الداخلي.

وعندئذ تنتقص كرامة الفن، فعندما لا تبقى لدى الفنانين قيم خالصة ينقلونها إلى الناس يتحدرون هم أنفسهم إلى ألا يكونوا سوى عملاء لدعاية السلطة. ويمكن ولا ريب، بتهذيب التقنيات ونعومة المهارة في الإبداع، التستر على ضعف الفنانين وسطحيتهم، ولكن فراغ محتوى إنتاجهم الفني لا يمكن أن يدقّ عن الأنظار." (ص358)

ويوجّه هويغ الأنظار إلى أخطار أخرى، غير الولاء للسلطة، يسقط فيها بعض الفنانين حين "يحوّلون الفن في معظم

الأحيان إلى ألا يكون سوى تطبيق لأفكار جارية ونظريات رائجة ومذاهب جمالية يعتنقونها إرضاء لأذواق العصر أو طلب الزبائن – أو عن سذاجة خاضعة لأذواق فكرية أيضاً، وعندئذ لا تكون السلطة هي مصدر الخطر بل الفنان نفسه، الفنان الذي لا يعرف كيف يجد نفسه ولا كيف يؤكد ذاته" (ص356)

والفن ظاهرة فردية واجتماعية في الآن نفسه، فالفنان يُلقي على أثره الفني ظلال مزاجه ونفسيته وصورتهما، ولكن الفن يعبّر في الآن نفسه عن العقلية التي يشارك فيها، فهو يعكس إذن طموحاتها، وقلقها، وحتى همومها. (ص74)

ولذلك فإنه في قراءة الفن المعاصر تتبيّن السمات المشتركة التي تدل بتكرارها على أنها الصدمة الناتجة عن حالة واقعية عامة يواجهها جميع الأفراد مهما اختلفوا. وبما أن رينيه هويغ واحد من أهم المختصين بدراسة الفن في العالم، فإنه يقدم في حواره مع إكيدا تحليلاً عميقاً لتعبير الفن عن الأزمة المعاصرة نجتزئ منه بالإشارة إلى بعض الأمثلة. فالقلق سمة من أوضح سمات عصرنا، من دون أدنى ريب، وكثيراً ما لاحظها النقد، لا بين الكتّاب فحسب حيث تشكل لأزمة حقيقية، بل بين الفنانين.

على أن ما يستحق الذكر أن الفن عبّر عن ابتهاجه بالحداثة والتقدم العلمي وقدّم علامات مبشرة حينما كان شعور الغبطة في القرن التاسع عشر في ذروته، وامتدّ هذا الشعور، على يد الانطباعيين، حتى أواخر القرن التاسع عشر – وامتد طويلاً بعد ذلك إذ إن مونيه Monet مثلاً، ظل يرسم حتى وفاته سنة 1926. وكانوا في إيمانهم بتفاؤلية عصر العلم يريدون أن يستندوا إلى الوضعية العلمية التي يقابلها في الفن مذهب الواقعية وملاحظة العالم المادي، وكانوا يرون أن إسهامهم يقتصر، بحسب القوانين الجديدة في علم البصريات، على تحسين مردود مظاهره؛ وكانوا يفاخرون بدقة علمية أعظم. (ص74)

■هويغ في نقده لا يذهب إلى حد إنكار استخدام العقل والجنوح إلى اللامعقول.

ولكن ما الذي تعبّر عنه المدرسة الانطباعية، زيادة على ذلك؟ إنها تعبّر عن تمجيد سعادة العيش. كانت الطبيعة ما تزال قريبة جداً من المدن: وكان الانطباعيون يعيشون في باريس؛ وكانوا يستطيعون، عند أبواب العاصمة نفسها، أن يجدوا الحقول، وأن ينصرفوا إلى ركوب القوارب، وأن يعثروا على ملذّات الحقول، في أرياف مرحة، فمجّدوا بعض الأماكن، وامتدح رسّامون من أمثال روموار ومونيه وسيسلي هذه الحياة التي تتفتح في النور؛ ويضيف إليها رينوار حتى ملذات الجسد، وملذات المائدة بمناسبة نزهة في الهواء الطلق، أو لدى مرأى طبيعة جامدة. (ص75)

إلا أن فنانين آخرين لبثوا خارج هذا التيار؛ وكانوا يعبّرون منذ الرومانسية عن قلق محذّر بصدد قيام حضارة مادية وجسدية فقط؛ وكانوا يتّضحون أكثر فأكثر مخالفين للمذهب الواقعي. وهذه المعارضة، التي بدأتها الرومانسية، اتّسعت في غمرة العصر الانطباعي على يد الرمزيين؛ فقد التفتوا إلى الحياة الداخلية وأسرارها... وهكذا بدأ تراجع أمام تفاؤل القرن التاسع عشر المطلق، ومّهد طريق الانتقال إلى فن يعبّر عن القلق والشقاء. ذلك أن عصرنا تخلى عن التعبير عن الطموح إلى السعادة؛ وكانت الانطباعية آخر مظهر لحلم الغبطة هذا. ومنذ ذلك الحين يسود الشعور بأن كل شيء قد انقلب؛ ومنذ بدايات المذهب التعبيري أصبح العذاب الداخلي الذي لا يُقهر هو المعلومة التعبيرية العظمى. (ص ص 77–78) وهناك تفصيلات كثيرة حول تحليل اللوحات والمذاهب الفنية المختلفة لا يتسع المجال للحديث عنها، وهي كلها تكشف أزمة الإنسان أمام حضارة الحداثة باختلال توازنها ومادّيتها وتفخم عقلانيتها ونفعيتها وابتعادها عن كلية الإنسان. على أن من المهم ألا نطوي هذه الصفحة من دون الإشارة إلى مفهوم هويغ لـ "الطموحات المعوّضة" الذي يرى فيه أن "الفن ليس فقط انعكاساً للأوضاع التي تفرض نفسها في عصره وللأخطار التي يحسّ بها هذا العصر، فهو أيضاً وبصورة حتمية انعكاس للطموحات المعوّضة؛ وللرغبة في الاهتداء إلى حالة متحررة من الضغوط التي يشعر بها الناس." (ص 82) وعلى هذا يمكننا الاستماع كذلك إلى نبضات الفن كي نجد فيه لا تسجيلاً ومحضراً مكتوباً لما هو موجود فقط، بل التوق نوعاً ما إلى حالة مفقودة؛ والطموح الخفي إلى شيء آخر.

ولقد غزت هذه الاتجاهات التي كشفها الفن الغربي بلداناً كثيرة، وعبّر عنها فنانون من مختلف أنحاء العالم، ولعل أوضح تعبير عربي عن رفض حضارة الحداثة نجده عند الشاعر أدونيس الذي أدرك توجّهها إلى العالم الخارجي واستغلاله متجاهلة حقيقة الإنسان. يقول: "لقد وضعت العقلانية التقنوية، ولنقل: الحداثوية –وضعت الإنسان داخل منظومة "آلية" مغلقة. محورته حول وجوده المادي المباشر، موجّهة طاقاته كلها للسيطرة على العالم الخارجي، ومن ضمنه امتلاك الآخر، واستغلاله، مهملة عالمه الداخلي، وأبعاده الحميمة، وصبواته، وما يتموّج في هذا كله من الرغبات والحاجات." (8) بل إننا لنجد احتمال تأثر أدونيس الإيجابي بهويغ، سواء في هذا الكتاب الذي نتحدث عنه والذي صدر في باريس سنة 1970 في حين أن محاضرات أدونيس التي نستشهد بها والتي عنوانها "الشعرية العربية" كان قد قدّمها في باريس سنة 1984 قبل نشرها في كتاب سنة 1985 أم في كتب هويغ الأخرى، بالإضافة إلى بصيرته وثقافته المتنوعة. فهو يميز تمييزاً واضحاً بين النوعي والكمي، ويرى أن جوهر التقدم نوعي

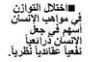
■لما كان العقل يستطيع أن يضع مواهبه في خدمة الهمجية وضدها فإنه لايملك في ذاته هذه النزعة.

لا كمي، يقول أدونيس: "أخذتُ أتجه في طريق تناقض الطرق العلمية، بوصفها تقنية محضة، وتناقض العقلانية التي تؤسس لها، أو تصدر عنها. وأخذ معنى "التقدم" يتغير في وعيي. صرت أعي شيئاً فشيئاً أن جوهر التقدم إنساني أي أنه نوعي وليس كمياً. فذلك الغربي الذي يعيش، مثلاً، بين الحاسبة الألكترونية والمركبة الفضائية ليس أكثر تقدماً، بالمعنى الإنساني العميق، من هذا الفلاح العربي الذي يعيش بين الشجرة والبقرة" (9) وأدونيس على وعي بأنه لا يريد الرجوع إلى ما قبل الحداثة ولا إلى إلغاء العقل بل التفتُّح على كلية الإنسان: "ولم تكن هذه دعوة ما ضوية كما فسّرها بعضهم، وإنما هي نوع من الاستبصار في كلية الكيان الإنساني. والإحاطة به، بداءاً من وجوده في عمق أعماقه." (10)

إن كتاب "شرق غرب: حوار في الأزمة المعاصرة" للمفكرين الكبيرين رينيه هويغ ودا يساكو إكيدا يمثّل مستوى في النضج المعرفي والإنساني يمكّنه من قراءة واقع الحضارة الحديثة والطموحات المعوّضة التي تستشرف المستقبل؛ وهو إلى ذلك يمثل اتجاهاً في الفكر نحن في أمسّ الحاجة إليه، ويمكن لي أن أسميه "الشمولية النسبية" فالشمولية المتطرفة هي التي تعتقد بأن ثقافتها أو حضارتها صالحة لكل البشر أينما كانوا وفي أي زمن عاشوا، ومن الأمثلة عليها الاتجاهات الأصولية والإمبريالية الثقافية. وأوجد هذا التطرف الثقافي تطرفاً آخر تأسس على سوء فهم لنظرية النسبية التي لم تنفِ الشمولية – ولاسيما في القوانين– ولا المطلق– فسرعة الضوء مطلقة، وهذا التطرف يُدعى "النسبوية" relatirism تمييزاً لها من "النسبية" relatirity والنسبوية، التي هي داء العصر، كما يقول كارل بوبر، والتي تنفي الشمولية نفياً مطلقاً، تدعي أن كل المعايير الثقافية وكل الاقتناعات ليست صحيحة إلا في بيئتها الثقافية الخاصة. ولذلك ليست هناك أية معايير مستقلة عن سياقها، وكل المحاولات للوصول إليها من خلال الاتفاق محكومة بالإخفاق.

على أن هذه النسبوية تضللنا بمقدار ما تضللنا الشمولية المتطرفة. فهذه النسبوية لا تعترف أن هناك مجالاً للتقاطع تتلاقى فيه الاقتناعات المختلفة من مختلف الثقافات الحضارات. وهي إلى ذلك ترفض مهمة الإسهام في تعايش الشعوب المختلفة. وأتباع هذا المفهوم ينطلقون في أكثر الأحيان من فهم مجرد لمصطلح "السياق".

وهم يعطون الانطباع بأن السياقات الحياتية المنفصلة زماناً ومكاناً، التي يتحرك فيها الناس ويعملون، إنما هي محكمة الإغلاق على الخارج ومتصفة في الداخل بالتجانس الثقافي ولكن هذا ليس صحيحاً على الإطلاق. فكل سياق كان على الدوام مرتبطاً بالكثير من السياقات الأخرى بطرق عدة، واليوم يجب أن نتوقع حتى في السياقات الحياتية العامة عنصر التعددية الثقافية الذي يجعل البحث عن مجال التقاطع بين المعتقدات إلزامياً. والأمثلة كثيرة على هذه النسبوية، ومن أحدثها عندنا كتاب "المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك" لمؤلفه الدكتور عبد العزيز حمودة(11) الذي بنى رفضه للحداثة على فكرة أن الحداثة الغربية هي نتاج واقع غربي يختلف كل الاختلاف عن واقعنا، ولكنه يناقض نفسه ويضطر لقبول الفكر الغربي الناقد للبنيوية والتفكيكية وكأن هذا الفكر الناقد ليس نتاج الحداثة الغربية، وليس نتاج الواقع الفكري والحضاري نفسه، ولا يدل على الحيوية النقدية التي تتسم بها الحداثة، بل هو كلام مطلق لا سياق له! وهكذا علينا أن نقبل فكر آرت بيرمان وفريدريك جيمسن، مثلاً، لأنهما نقدا البنيوية، على الرغم من أنهما نقداها من خلال معطيات غربية أخرى ليست من معطيات تراثنا ولا من واقعنا، وعلينا في النتيجة أن نعتقد أن البنيوية والتفكيكية جاءتا لئلا تتركا أي أثر إيجابي في النقد والفكر على الإطلاق! الأمر الذي يرفضه بشدة كل النقاد الغربيين الذين اعتمد عليهم في نقدهما.(12)



على النقيض تماماً من هذه النسبوية السائجة، ومن الشمولية المتطرفة يقدم لنا المفكران إكيدا وهويغ نظراً عميقاً يتسم بما أسميته "الشمولية النسبية"، التي تقوم على فهم مُفاده أنه، برغم كل التنوعات الثقافية والحضارية، هناك معايير تتخطى الثقافات وتتعامل جوهرياً مع الحياة وسلامة كل البشر، إذ لولا القواسم المشتركة بين كل البشر لما استحق أي إنسان أن يسمى إنساناً. وإذا كان إكيدا يرى أن آفة الحضارة الحالية وأخطر عيوبها هي إفقاد البشر حس الملاحظة العميقة لحياتهم الداخلية واستعدادهم لحسن توجيهها فإن هويغ إذ يرى أن الغرب يحمل المسؤولية الكبرى عنها،فإنه يؤكد أنه "لا يجوز أن نتحيّز ونحكم على الأمور بأفكار مسبقة مثلما يميل بعض الغربيين إلى فعله أحياناً وأن نعطي نزعة الغرب السيئة هذه، مهما كانت شائعة، قيمة مطلقة، إذ إن هذا يعني أننا ننسى أنه كان هناك دوماً وباستمرار غربيون شعروا بالخطر الماثل على هذا النحو، وكانت هناك حركات جماعية وأفراد بارزون قادوا معركة الحفاظ على الحياة الداخلية. ولولا ذلك لما كان في الغرب فنانون، ولما كان فيه شعراء، ولما كان فيه متصوفون... ويمكن للشرق أن يقيم بسهولة علاقات مع غربيين كهؤلاء، وهم كثيرون. أما ما يعارضه وعارضه في ذلك فهو الغرب الذي ان أكثر من واجهة، غرب النشاط والعمل الموضوعي، العسكري، الإداري والتجاري." (ص281)

أما إكيدا فيرى أن التمييز المقصود بذلك تمييز تقريبي، فإذا نظرنا إلى الأمور عن كثب لاحظنا بالتأكيد أن بعض الغربيين

■ليس الدين الذي ينغلق في الطقوس بل الذي هو طموح إلى اجتياز ما هو معطى لنا لكي نصل إلى الأسمى.

بحثوا في العالم الداخلي، كما أن بعض الشرقيين وقفوا أنفسهم كلياً على دراسة العالم الخارجي والاختراعات التقنية. ومع ذلك فإن إسهام الحضارة الروحية الشرقية في إيضاح عالم الفرد الداخلي وإغنائه أعظم بكثير، ولا شك، من بعض الجهات، من إسهام حضارة الغرب. ويعتقد إكيدا أن ما تقدمه من تصور للإنسان وللحياة قادر على إكمال نواقص الحضارة الغربية وتصحيح تجاوزاتها (من انحراف وتشويه). (ص 282)

وليست هناك سياقات مغلقة على الخارج، والأمثلة كثيرة في الكتاب، كتأثير البوذية في المسيحية الذي تحدث عنه إكيدا، والتأثير الذي أشار إليه هويغ بقوله: "وما من شك في أن طائفة من العناصر التي رسمت حضارتنا في أثناء عصورنا الوسطى أيضاً قد جاءت، وهذا ما نتبيّنه أكثر فأكثر، من الاتصال الذي كانت الحروب الصليبية قد أقامته، هذه المرة، مع الإسلام الذي انتشر حتى بلاد فارس والهند" (ص472).

ولا أدل على الشمولية النسبية عند هويغ وبعده عن التطرف وتوازنه الفكري والإنساني من موقفه من الحداثة وتطلعه إلى حداثة جديدة، مما يجعلني أختتم هذه المقالة بهذه الأسطر:

"ولذلك فإن مفهوم "الحداثة" ... يأخذ مكاناً بين هذه المجردات ذات التبسيط الشديد، والضرر الكبير التي تلذّ لعصرنا: ويتوخى هذا المفهوم أن يقنعنا بأنه يجب ألا ننتمي إلا إلى الأونة الحاضرة كما يود أن يظهر مزاياها وحدها. وهذا ينمّ على عدم فهم طبيعة الزمان: فلا يمكن أن ننفصل، من دون عواقب، عن الماضي، فهو سبب وجود ما هو موجود الآن؛ أما التجمد في ثوام الحاضر فهو أيضاً إنكار للمستقبل، إذ كيف نرضخ فقط لصفات الحاضر من دون أن نعرقل ولادة المستقبل؟ إن في ذلك خطراً جسيماً يتجلى بوجه خاص في حياة المدن، لأن الطبيعة ما تزال تحافظ على الفلاح في فيض موزون تتدفق به الأيام والفصول.

ومن الضروري أن يشعر الإنسان باستمرارية الزمان وبطريقة اتصاله بها. فإذا رأى أن ما يفعله الناس حالياً يختلف عما فعلوه في الماضي أدرك أنه قد ألقي به في تطور ما: فما سيحدث غداً سيكون مختلفاً حتماً عما هو كائن الآن بقدر اختلاف ما هو كائن الآن عما كان بالأمس. والحداثة لا يمكن تحديدها وتثبيتها، فهي، ويجب أن تكون، في تحول أبدي، فيأتي كل جيل بحداثته التي هي رفض للحداثة السابقة؛ فاستشعار حداثة الغد أهم إذن من الادعاء بأن حداثة اليوم يدركها الآن الهرم، إن لم نقل الموت."

(ص ص 180-181)

❑

❑ هوامش وإحالات:

(1) تيري إيغلتون، "نظرية الأدب"، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة (دراسات نقدية عالمية رقم 29)، دمشق، 1995، ص ص 235-326.

(2) Asnold Toynbee, “Choose Life”, Otford llniversity pres, London,1967

(3) Ibid., P.80.

(4) Rene Descastes, “Meditations”, th. Aithus Wollaston, The Penguin Classics, London,

(5) فتحي التريكي، "فلسفة الحداثة"، مركز الإنماء القومي"، بيروت، 1992، ص27.

(6) راجع مناقشة مفصلة للأفكار الواضحة والمتميزة عند ديكارت في فصل "العصر الذهبي للعقلانية" من كتاب: جون كوتنفهام، "العقلانية"، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سورية، 1997.

(7) راجع "العقلانية"، ص ص 146-147.

(8) أدونيس، "الشعرية العربية"، دار الآداب، بيروت، 1985، ص ص 105-106.

(9) "الشعرية العربية"، ص 105.

(10) "الشعرية العربية"، ص 104.

(11) د. عبد العزيز حمودة، "المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك"، عالم المعرفة رقم 232، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، نيسان (ابريل) 1998.

(12) من اللافت للنظر هذا الكتاب أنه على الرغم من تأكيده الشديد للجذور الفلسفية للحداثة فقد خلا خلواً مطلقاً من الإحالة إلى أي عمل فلسفي سواء بالعربية أم بالإنجليزية، وأن إشاراته إلى الأعمال الفلسفية قد اقتصرت تماماً على إشارات نقاد الأدب الغربيين، ولم يكلف نفسه عناء البحث في أي مرجع فلسفي بأية لغة. ومع ذلك فقد ساء فهمه لأبسط المصطلحات الفلسفية كمصطلح "المغالطة" fallacy وترجم الكلمة الإنجليزية بكلمة "الخرافة". بل إن هذا المصطلح وثيق الصلة بالنقد الأدبي ومصطلح "المغالطة القصدية"

أو "مغالطة القصد" intentional fallacy من أشهر المصطلحات التي أتتنا من مدرسة "النقد الجديد" New Criticism وما نزال نذكر كيف كان الناقد خلدون الشمعة متحمساً لاستخدامه في الستينيات والسبعينيات. ويبدو الكاتب مخطئاً في لفظ أسماء الأعلام، فمثلاً يصبح الفيلسوف "جورج باركلي" عنده "جورج بيركلي"، والشاعر "شلي" يصبح "شيللي" وما يتفتّق عنه فكر المؤلف في نقد الحداثة هو أمور من قبيل أن مسرحية من مسرح العبث لـ "أديب كان واعداً جداً" جاءت "محاولته كلاماً فارغاً". إن تفتقات كهذه لا تلغي البنيوية والتفكيكية ولا تمسّ جوهر الحداثة. والمهم في الكتاب هو المنتقدات التي جاء بها الكاتب من النقد الغربي والتي ساعدت كثيراً على تطوير ذلك النقد وتجاوز بعض نواحيه ولكن هذه الترجمات المختصرة المبتورة، والمجموعة عشوائياً في الكثير من الأحيان تظل لها أهميتها بالنسبة إلى من لم يطلع عليها في مظانّها، ولكنها تنسف الفكرة المركزية للكتاب، القائمة على داء العصر الذي هو النسبوية، وهي أن الحداثة الغربية مرفوضة لأنها نتاج واقع غربي يختلف كل الاختلاف عن واقعنا.

فهذه المنتقدات -وهي أهم ما في كتابه- إنما هي نتاج الحضارة نفسها. والواقع أن النسبوية هي في جل الأحايين داحضة ذاتها، والمثال الذي أصبح الآن كلاسيكياً على دحض النسبوية ذاتها الزعم الذي يقضي على نفسه والذي قدمه فرويدي بريطاني يقول فيه: "إن كل الأحكام البشرية، وحتى العقل نفسه، ليست غير أدوات للاشعور، وهذه الاقتناعات الدقيقة ظاهرياً التي يمتلكها الشخص الذكي ما هي إلا نتائج محتومة للأسباب المدفونة في المستويات اللاشعورية من نفسه".

راجع: Fbew, A., "A Strong Philosophy and the Miror of Nature", (Othors Blachwell, 1980), p. 190.

فهذا الزعم يقضي على نفسه بوضوح لأنه إذا كانت "كل" الأحكام تحددها القوى اللاشعورية ليس غير، وهذا يجعلها بمعنى من المعاني مشتبهاً بها، فلا بد من أن ينطبق هذا الزعم على أحكام هذا الفرويدي نفسه.

ومن الجدير بالذكر أن فرويد نفسه لم يكن نسبوياً، بل على العكس قد حذّر من الخلط بين معرفة صحة الفكرة ومعرفة الدوافع وراءها، وأعلن أنه إذا كانت الفكرة تعبّر عن إشباع رغبة من الرغبات فإن ذلك لا يعني بالضرورة أن الفكرة باطلة.

□□□

كـــــيف نقـــــرأ؟

د.نجوى عبد السلام

د.حسن سحلول

لقد أهابت مجلة الموقف الأدبي بكتابها أن يتخذوا أمثلتهم من الأدب العربي حين يطرقون مواضيع النقد ونظرياته الحديثة. (العدد 314– حزيران 1997). ولاحظ رئيس تحريرها شوقي بغدادي، على حق، أن مقالتنا المنشورة في ذلك العدد بعنوان (معضلة القارئ النظرية) تكاد تهمل دراسة القارئ كمشارك في "صنع" النص.

ولعل مقالتنا اليوم تستجيب إلى الضرورة الفكرية التي تنادي بها المجلة وإلى ملاحظة رئيس التحرير الودية.

العلاقة بين النص وقارئه:

■*كيفية القراءة تقتضي تحديد نصيب كل من النص وقارئه في عملية تجسيد المعنى.

إن الإجابة على سؤال كيف نقرأ نصاً أدبياً؟ تقتضي أن نحدّد نصيب كلٌ من النص وقارئه في عمليّة تجسيد معنى النص، أي عمليّة إخراج المعنى من حالة الكمون إلى حالة الظهور .

فالقراءة ليست تلقياً سلبياً أبداً. وإنما هي تفاعل خلاّق ومشاركة حقيقيّة بين النص والقارئ. والعمل الأدبي يحتاج، تعريفاً، وبسبب طبيعته وبنيته، إلى مساهمة الموجّه إليه الإيجابيّة. فالعالم الذي يُنشئه النص لايمكن له إلاّ أن يكون ناقصاً. إذ أنه ليس من المستحيل وحسب أن ننشئ عن طريق النص الأدبي عالماً بديلاً للعالم الواقعي، بل إنه من المستحيل كذلك أن نصف فيه العالم الواقعي وصفاً شاملاً جامعاً. وليس في مقدور الرواية قط أن تعرض كوناً يختلف الاختلاف كلّه عن العالم الذي نعيش فيه. فحجم الكتاب وعدد صفحاته لايبيح ذلك. وهي كذلك لا تستطيع أن تذكر كلّ التفاصيل التي تتعلّق بالوسط الذي نتحرّك فيه وإلاّ صار الوصف بلا نهاية.

ويكفي أن ننظر في شخصيّات العالم الروائي. كيّ ندرك هذه الاستحالة المركّبة. فالنص الروائي يعجز عجزاً كاملاً عن إبداع شخصيّات تختلف اختلافاً كاملاً عن الشخصيّات الحيّة التي يحتكّ بها القارئ في حياته اليوميّة. بل وإن أكثر المخلوقات غرابة، كتلك التي نجدها في روايات الخيال العلمي مثلاً، تظلّ تحتفظ بصفات وخصائص يستعيرها المؤلّف من تجربة العالم الحقيقي الواقعي. وليست هذه المخلوقات في نهاية المطاف إلاّ كائنات بشريّة مشوّهة. ولنتأمّل وصف العفريت التالي من ألف ليلة وليلة.

"ولكن خرج من ذلك القمقم دخان صعد إلى عنان السماء ومشى على وجه الأرض، فتعجّب غاية العجب، وبعد ذلك تكامل الدخان واجتمع ثمّ انتفض فصار عفريتاً رأسه في السحاب ورجلاه في التراب برأس كالقبة وأيدٍ كالمداري ورجلين كالصواري وفم كالمغارة وأسنان كالحجارة ومناخير كالإبريق وعينين كالسراجين، أشعث أغبر..."(1)

وهذه كلّها صفات بشريّة اكتفى الكاتب بتضخيمها.

وكذلك الأمر في كتاب زكريّا بن محمّد القزويني (1201–1283) الشهير عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات. فهو حين يريد وصف شياطين الدنيا الذين حشرهم اللّه أمام النبيّ سليمان يستعير التفاصيل من عالمي الإنسان والحيوان:

"فرآهم سليمان على صور عجيبة. منهم من كانت وجوههم في أقفيتهم وتخرج النار من فيهم، ومنهم من كان يمشي على أربعٍ، ومنهم من كان له رأسان، ومنهم من كانت رؤوسهم رؤوس أسدٍ وأبدانهم أبدان الفيل. ورأى سليمان شيطاناً نصفه صورة كلب

ونصفه صورة سِنّور وله خرطوم طويل..."(2).

وسبب ذلك أنّه يستحيل على القارئ أن يتصوّر مخلوقاً يختلف عنه كلّ الاختلاف! وكذلك يستحيل على المؤلّف أن يصف وصفاً كاملاً إنساناً حقيقيّاً!

■"إن زينب عند علي عقلة عرسان هي الفقيرة التي تكافح أثناء غياب زوجها لإطعام عائلتها، أكثر مما تعنيه صفاتها الجسدية.

ولنفترض جدلاً أن بإمكاننا وصف مظهره ورسم طباعه على نحوٍ يقارب الحقيقة، فإنّه ينبغي علينا كذلك، من أجل إنشاء صورته الكاملة أن نذكر كلّ العلاقات التي تربطه بالآخرين، وبألوف الأشخاص الذين صادفهم في طفولته ثمّ في صباه ومراهقته، والعلاقات التي تشدّه إلى البيئة المحيطة به كالطبيعة والبحر والهواء والحرارة.. إلخ وهذه حلقات من سلاسل لاتنتهي أبداً بالمعنى الحرفي للكلمة.

فأبو سفيان بن حرب أو أميّة بن أبي الصلت أو امرؤ القيس أو جبَلَة بن الأيهم هم فوق مايصفهم به معروف الأرناؤوط في روايته سيّد قريش. وفي مايزيد عن 480 صفحة من القطع الكبير!(3) والنبي العربي محمّد بن عبد اللّه صلى الله عليه وسلم هو أكثر مما يقوله عنه نفس الكاتب في روايته المذكورة ومحمّد ابن اسحاق في تهذيب سيرة ابن هشام والواقدي في المغازي معاً.

فهؤلاء الأشخاص التاريخيّون يستمدّون كثافتهم وقوامهم من ثقافة كلّ قارئ عربي والتحامه بتاريخه وهم يعيشون بكلّيتهم في ضميره. وبمّا أنّ الرواية تعجز عن الإحاطة الشاملة بهم فإن سيّد قريش تسكن إلى معرفة قارئها بتاريخه ليُكمل مالايذكره النص الأدبي.

إنّ النص الروائي ناقصٌ بنيوياً ولابدّ له من مشاركة القارئ. ويمكننا القول بأن على القارئ أن يُكمل النص في أربعة ميادين أساسيّة ألا وهي ميدان الاحتمال أو مشابهة الواقع، وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وأخيراً ميدان مغزى النص العام. وسنناقش فيما يلي كلاً من هذه النقاط الواحدة تلو الأخرى.

وبما أنّه من المستحيل على المؤلّف أن يصف الشخصيّات الروائيّة أو إطارها الجغرافي أو الموقف الروائي وصفاً كاملاً فإن القارئ يُكمل السرد من خياله حسب مايظهر له على أنّه محتمل أو قريب الوقوع ولنقرأ كيف يصف لنا علي عقلة عرسان زينب زوجة بطل روايته صخرة الجولان حين يذكرها للمرة الأولى:

"[illegible]"(4).

وهذا الوصف يكاد يخلو من إشارة واحدة إلى شخص زينب. أهي طويلة أم قصيرة؟ سمراء أم شقراء؟ مالون عينيها؟ ماشكل أنفها؟ هل تقاطيع وجهها متسقة أم لا؟ هل وجها بيْضاوي أم متطاول أم مستدير؟ إلخ. وبعد صفحات قليلة يضيف النص إشارة توحي بأكثر مما تُظهر:

"[illegible]" (5).

■"يهمل السرد ذكر تفاصيل الحركات الثانوية فيلجأ القارئ إلى إعادة تركيب الوقائع.

إن زينب الفقيرة التي تكافح أثناء غياب زوجها لإطعام عائلتها الصغيرة تُهم راوي علي عقلة عرسان أكثر ما تعنيه صفاتُها الجسديّة. وعلى القارئ بلا ريب أن يستكمل ملامحها. وهي ستبدو لأغلب القرّاء امرأة ناحلة، سمراء أو قمحيّة اللون وذات عينين واسعتين سوّداوين ترتدي ثوباً طويلاً غابت ألوانه. إلخ.

فالإطار الجغرافي (حوران) الذي تشير إليه الرواية يفرض على القارئ مجموعةً من الصفات العامة التي يعرف بثقافته أو يعتقد أنها تميّز هذه المنطقة من سورية. وكذلك الأمر حين يتخيل بطلُ الرواية ابنه فإنه يقول:

"[illegible]"(6).

ولابد للقارئ هنا كذلك من أن يُكمِل من خياله بقية ملامح الطفل.

وكذلك يهمل السرد عادة ذكر تفاصيل الحركات الثانويّة فيلجأ القارئ إذّاك ومن تلقاء نفسه إلى إعادة تركيب الوقائع وبناء مجموع الحركات الغائبة معتمداً في ذلك على منطق الحدث.

ولنأخذ على سبيل المثال وصف إطفاء اللفافة فهذه الحركة تفترض أن يمد المدخّن يده باللفافة التي يلتقطها بين إبهامه فيطفئ جذوتها بأن يسحق طرفها في المنفضة. ولكن أحمد زياد محبك يكتفي بجملة قصيرة:

"[illegible]"(7).

أي أنه يكتفي بذكر حركة واحدة من مجموع الحركات الضروريّة لإطفاء اللفافة ويقوم القارئ تلقائياً بتخيل الحركات الناقصة.

ونجد كذلك عند حسن حميد الجمل التالية ولعلّه من أكثر الكتاب لجوءاً إلى هذا الإيجاز الشديد:

"[illegible]" (8)

وكل من هذه الجمل يصف جزءاً واحداً من عمليّة معقّدة فيها كثير من الحركات ولكن القارئ يملأ الفراغ من مخيلته ومن ثقافته الحياتيّة. ولكنّه قد يعجز عن ذلك فيبقى هذا الجزء من السرد غامضاً يستغلق فهمه عليه. كما هي حالة قارئ لايعرف ماهي النرجلية مثلاً ولا كيف تدخّن!

ولكن السرد قد يتطلّب مساهمة القارئ في تخيّل مجموعة من الأحداث أعقد بكثير مما ذكرناه. ولننظر في المقطع التالي من ابن اسحاق:

"[illegible]" (9)

فهذا النص يتراكب في ثلاثة طوابق. فالراوي الأول محمّد بن اسحاق بن يسار كتب مؤلّفه في القرن الثاني للهجرة/القرن الثاني للميلاد ومات في بغداد (767م) والراوي الثاني عبد اللّه بن سلاّم توفي في القرن الأول للهجرة/ القرن السابع للميلاد (664م). وهذا بدوره يحكي قصةً جرت معه قبل عام (622) سنةً جاء الرسولُ العربي فيها يثرب. وإذا استطاع القارئ أن يسافر عبر القرون من ابن اسحاق إلى ابن سلاّم ومنها إلى رسول اللّه خلال بضعة أسطرٍ، ودون أن يشعر بانقطاع في الزمن أو في المكان السرديّين فلأنه استعان بثقافته التاريخية وملأ بها الفراغ الذي يفصل بين الراويين والأحداث التي يذكرانها.

ولقد يشير النص في أحيان كثيرة إلى شيء آخر مايُظهره أو غير مايظهر أنّه يعنيه، وهنا يتوجّب على الطرف المتلقّي أن يفكّ ألغاز اللغة الرمزية، ولكي يبلغ مراده هذا لابد له أن يأخذ بعين الاعتبار انتقال النص من السرد المباشر إلى الإيحاء أو التشبيه أو التمثيل.

■*في عصفور من الشرق مجموعة معارضات جوهرية تتفرع عنها متناقضات ثانوية.

فالحب الذي يعيشه محسن وسليم وعبده في رواية توفيق الحكيم عودة الروح مثلاً هو الشكل الفني لمشاعر البرجوازيّة الصغيرة في مصر بعد الحرب العالميّة الأولى، وتعلّق محسن وأعمامه بسنيّة، الفتاة التي ترمز إلى مصر، هو الترجمة الروائيّة لتفتّح المشاعر الوطنيّة عند تلك البرجوازيّة وبداية وعيها بانتمائها إلى ماضٍ تليد. وبطبيعة الحال يمكن أن يرى القارئ العجولُ هذَيْن الجانبَيْن في عودة الروح على أنّهما منفصلان لاعلاقة لأولهما بثانيهما أوعلى أنهما لحظتان متعاقبتان أو متوازيتان في السرد الروائي. ولكن قراءة يقظة يمكن لها أن تزيح النقاب عن سلسلة المعادلات الرمزيّة تلك وعن دورها في تنظيم الحكاية.

وفي مكنة القارئ أخيراً أن يكتشف المعنى العام الذي أراد المؤلّف أن تحمله روايتُه. ولهذا ليس على القارئ أن يرصد تدخّل الراوي المقصودِ في النص وحسب وإنما عليه أن يُحيط ببنية النص العامة كذلك.

ولقد بنى توفيق الحكيم مثلاً روايته عصفور من الشرق على مجموعةٍ من المعارضات الجوهريّة والتي تتفرّع عنها متناقضاتٌ أخرى ثانويّة ينظّمها ذاتُ المنطق. ولابد للقارئ من أخذها بعين الاعتبار ليدرك هدفَ الرواية العام إي. إدانة الحضارة الأوروبية الحديثة إدانةً شاملةً قاطعةً باسم قيم القرون الوسطى النخبوية الأرستقراطيّة التي مثّلها الشرقُ بقسميْه، البوذي من جهة ومجموعةِ الديانات الموحِّدة من جهة أخرى، حسب مايراه توفيق الحكيم.، ومثاقفةُ محسن بطل الرواية يُفترض بها أن تبرهن للقارئ على التناقض الجوهري القائم بين الشرق والغرب. وهذه المثاقفة تتحقق خلال تجارب وفي ميادينَ تهدف إلى إبراز التناقض الأساسي.

يشغل ميدانُ الأسرة الفصول الستة الأولى من الرواية. وهي تسعى إلى إقناع القارئ بتمزّق الروابط في صدر الخليّة العائليّة الأوربيّة.، وتلخّص سيّدة افرنسيّة عجوز هذا الوضع بقولها:

"[illegible]" (10)

وأما الميدان الثاني فهو ميدان العلاقة بين الرجل والمرأة. وفيها يمثّل محسن الرجل الشرقي وهو الطهر جُعل إنساناً ورمز

الشعر والفن والخيال. وأمّا سوزان ديبون الفرنسيّة فهي ترمز إلى أوروبا وإلى نزوة الجسد وإلى لون الصلصال المحترق. وباختصار إلى الحيوانيّة الثقيلة والأنانيّة المجرمة اللتين تُسمان كلّ النساء وخصوصاً نساء أوروبا منهن، كما يرى توفيق الحكيم.

وأمّا تجربة المثاقفة الثالثةُ ونعني صداقة محسن المصري مع العامل الروسي المهاجر إلى باريس فتهدفُ إلى رفض الفكر الأوروبي الحديث برمته وإلى إدانته بشقيّه اليساري واليميني الغربيّين معاً.

وهذه السلسلةُ من المعارضات هي التي تقود القارئ إلى فهم غايةِ الكاتب من كتابه: إدانةُ النموذج الحضاري الذي تمثّله أوروبا الصناعيّةُ واستنكار افتتان النخبةِ الشرقيّة بمبادئها..

■*في القراءة بعد تأويلي يبرمجه النص ويفرضه على القارئ والثاني تأويل لايتعلق إلا بالقارئ نفسه.

"[illegible] (11).

ولكن يندر في العادة أن يجدَ القارئ في الرواية الناضجة هذه المعارضاتِ الصريحةَ والمكشوفة.. وهي أكثر ماتوجد في الروايات التعليميّة أو الروايات التي تهدف بصورة أساسيّة إلى الدفاع عن قضيّة عقائديّة معينة. وأمّا الروايةُ الفنيّة الناجحة فإنها تكتفي عادةً بإشارات رقيقة أو بتلميحات لطيفة فتترك للقارئ مهمةَ أن يُنشئ بمشاركته الفطنةِ معناها العام.

وإذا كان القارئ حرّاً ومقيّداً في آن واحد خلال عمليّة القراءة الأدبيّة فذلك لأن تلقّي النص يتحققُ حول قطبيْن أو محوريْن أحدهما ثابتٌ واضح ويقيني والآخر قلقٌ مضطربٌ وظنّي.

وأما القطبُ الأول فهو الأماكن الصريحةُ في النص والمقاطعُ الواضحة فيه والإحالاتُ البيّنة به. واستناداً إليها نتبين معنى النص العام. وأمّا قطبُ التلقّي الثاني فهي المقاطعُ الغامضة والإشارات المُلتبسة والتي تقتضي مساهمةَ القارئ لتأويلها.

والمقاطعُ الواضحة التي تؤوّل أو تُقرأ مباشرة هي تلك التي تنشأ على القواعد النصيّة وعلى قواعد السرد كما أظهرتها المدارسُ ذات النزعة البنيويّة أو ذات الاتجاه الدلالي. وحين يكون أمامنا نصّ كثيف يستغلق فهمُه فإنه من المثمرِ في أحيان كثيرة أن تؤسس التأويلَ على وشائج التشابه في مقاطع النص أو على تعارضها واختلافها أو على طريقة توزيعها وانتظامها انتظاماً هرمياً.

ومهما يكن الأمرُ فإنه من الضروري أن نميّز في كل قراءةٍ بين جهتين أوبعدين. الأولى هي تأويلٌ يبرمجه النص ويفرضه على القارئ، والثانية تأويلٌ لايتعلّق إلاّ بالقارئ نفسه.

النص الأدبيّ من حيث أنّه "برمجة":

إن النص الأدبي "يُبرمج" شكلَ تلقيه بأن يقترح على القارئ مجموعةً من القواعد العامة المتفق عليها وكذلك نقاطاً يلتزم بالعمل بها وبتطبيقها. وهذا ما أسماه النقّادُ بعقد القراءة.

ويُحدّدُ النصّ الأدبي على وجه العموم طريقةَ تأويله إذ ينخرط في نوعٍ أدبيّ معين أو حين يتخذُ مكاناً له ضمن المؤسسة الأدبيّة الرسميّة. فالنوعُ الأدبي يحيل القارئ إلى مجموعةٍ من القواعد التي تَواضع النقّادُ على أنّها تميز هذا النوعَ من غيره. فيثير هذا عند القارئ توقعاً معيّناً. ويجعله في حالة "نفسيّة" خاصة.

■*قد يحدث أن يكون النص غامضاً أو يصعب تصنيفه بين الأنواع الأدبية المعروفة.

فهو قد يتقبّلُ أن ينهض ميتٌ من قبره في الرواية الخياليّة وقد لايجد غضاضة في أن يظهر جني من قمقم أو أن يطير بساطٌ يحمل رجلاً حين يقرأ حكاية شعبيّةً من حكايا ألف ليلة وليلة. ولكنه سيتكر هذه الأحداثَ بقوة إذا وجدها أو مايماثلها في الرواية الاجتماعية أو في الرواية الواقعية مما يكتبه عادة نجيب محفوظ!. ولقد رضي القارئ السوري على سبيل المثال أن يبعث زكريّا تامر عمرَ المختار أو يوسفَ العظمة من قبريْهما هجاءً للواقع العربي المعاصر في بعض قصصه الصغيرة الغاضبة. ولكن هذا القارئ سيستغرب كثيراً إن رأى سيّارةً مثلاً في رواية جرجي زيدان الحجّاج ابن يوسُف الثقفي أو رأى جبلةَ بن الأيهم يدخّن لفيفةَ تبغ في سيّد قريش لأن هاتيْن الروايتيْن التاريخيتين تتناقضان عندئذ مع حقيقة التاريخ الذي يقتضي نوعُهما الأدبي أن تلتزما بها التزاماً صارماً.

وقد يحدث أن يكون النص غامضاً أو يصعب تصنيفه بين الأنواع الأدبيّة المعروفة أو أن يثير حيرة القارئ فعندما تتجه أبصارُ هذا الأخير نحو المؤسسة الأدبيّة وهيئاتها ينتظر منها أن "تفتيه" حول شرعية النص الأدبية أو أن تضمن له على الأقل انتماءه إلى الأدب، أيّ أنه ينتظر منها شهادةَ "حسن سلوك" تمنحها لنصوصٍ تثير ريبتَه وشكوكه. وهذا ماقامت به المؤسساتُ الأدبيّة العربيّة في العقد الخامس من هذا القرن حين ظهرت كتاباتٌ من نوع جديد لاتنتمي إلى ماكان يألفه القارئ من الأنواع الأدبية ولا إلى ماكان قد تواضع عليه النقّادُ في ميدان الشعر وأسسه "قافتي" بذلك المجددون في الأدب وقبلتها المؤسساتُ وأسمتها شعر التفعيلة وأدخلتها في صنف الأنواع الأدبيّة الشرعيّة.!

وهذا ماقامت به هذه المؤسساتُ كذلك حين ظهرت بعضُ الروايات التجريبيّة التي كانت تعتمد ماكان كتّابُها يحسبون أنه تيّار التداعي أو تيّار اللاوعي، كنصوص اسماعيل فهد "كانت السماء زرقاء 1970 والمستنقعات الضوئيّة1971 والحبل1972" فقد أثارت حيرةً بعض القرّاء وتحفّظهم قبل أن تضمن الهيئاتُ الأدبيّة قيمةَ هذه النصوص الفنية.

والحق أن ميثاق القراءة ينعقد بين النص وقارئه في مكانين على الأقل،. في فاتحة النص الأدبي ومطلعه أولاً وفي هامشه ثانياً.

وينعقد ميثاقُ القراءة ويظهر على نحو ضمني وغير مباشر في مطلع النص ومستهلّه. والأسطر الأولى من النص تحدد بشكل حاسم طريقةَ تلقيه.

فهناك: "حدّثنا عيسى بنُ هشام: قال.." الشهيرةُ التي تستهل أغلبَ مقامات بديع الزمان الهمذاني. وهناك قرينتُها التي لاتقل عنها شهرةً: "حدّث الحارث بنُ همام: قال..." التي تفتح مقاماتِ الحريري مع تنويعاتها حكى وروى وأخبر. وكلها تؤذن منذ مطلع النص بأننا نلجُ بفضلها باباً يقودُنا إلى عالم الكدية

والمغامرة الهازئة بالأعراف والتقاليد الاجتماعيّة. وهناك كذلك "كان ياماكان، في قديم الزمان.." التي تهمسُ بها جدّاتُنا حين يُدخلننا جوّ الحكاية الشعبية السحري...

ولكن لمطلع النص وظيفةٌ أخرى. وهو غالباً مايحدد ميدانَ قراءة النص. ولنعدْ إلى رواية علي عقلة عرسان فهي تبدأ على النحو التالي:

[illegible] (16).

فالكاتب يرمي بقارئه رمياً لا هوادة فيه في عالم واقعي تغشاه نزعةٌ عاطفية أليمة: رجلٌ ينتصب واقفاً على جبل يشرف على وادٍ كأنه حارس للأرض والسماء معاً يضرب بجذوره عميقاً في أرض الوطن وتاريخه. إنه رمزٌ للمقاومة وللصمود ينغرس في زمن الرواية ولكن هذا لايحيط به.

ثم يضيف علي عقلة عرسان، اعتباراً من السطر الثامن، تفاصيلَ جديدةً تحدد انتماءَ هذا الرجل الاجتماعي: فلاّح فقيرٌ أرغمته ظروفُ الحياة القاسية على الاغتراب بعيداً عن أسرته وقريته قبل أن يلبي نداءَ الوطن. وهذه العناصر تشكلُ الإطار الدلالي الذي ستنمو فيه أحداثُ الرواية.

وأخيراً فإن عقدَ القراءة لايفتأ يظهر طيلةَ النص من خلال التزام هذا الأخير بمجموعةٍ من القواعد والأعراف وتقيده بها. وهذه المعايير تُنظِّم شكلَ التلقي. والحق أن كل نص ينخرط في لغة معينة يفرضُها نوعُه الأدبي وفي أسلوب وتقاليد يستعين بها القارئ حين يُؤول مايقرأ. فأقاصيصُ عبد الله عبد لاتثير عند قارئها ما يتوقع أن يجدَه حين يأخذ بين يديه أقاصيص يوسف إدريس مثلاً. تماماً كما أن قارئ إحسان عبد القدّوس ينتظرُ أن يقرأ في مؤلّفاته غير ما ينتظره حين يشتري روايات عبد الكريم ناصيف.! فلغةُ النص في كل هذه الأمثلة، ومفرداتُه وبنيتُه، وطريقتُه في انتقاء الصور والتشابيه وشكلُ تنظيمها وتسارعُ الأحداث وتساوقُها تمتثل جميعها لمبادئ تختلفُ كل الاختلاف بين نوعٍ أدبي وآخر. والقارئُ لايبحث عن ذاتِ المتعة ولاعن ذات الأثر عند هذا الكاتب أو عند ذاك.

■"نص كليلة ودمنة يطالب القارئ بأن يديم النظر فيه ويلتمس جواهر معانيه ويحذره من القراءة الخاطئة.

وأمّا هامشُ النص فنعني مايحيطُ به من توطئةٍ وفذلكةٍ ومقدّمةٍ ومدخلٍ وتحذيرٍ وتنبيهٍ وكذلك الإهداء والشكر والتذييل.. إلخ. وغايةُ كل هذه النصوص الجانبيّة هي توجيهُ القارئ وإرشادُ خطاه إلى كيفيّة قراءة النص.

وإن كانت نسختي من رواية علي عقلة عرسان صخرة الجولان عاريةً من كل توطئةٍ أو مقدّمةٍ أو إهداءٍ فإنها تحمل التذليلَ

التالي:

"[illegible]"(12).

وهذا التذليلُ يشير بوضوح قاطعٍ إلى الاتجاه الذي ينبغي أن يسلكه القارئ عند تأويله لصخرة الجولان.

ولنذكر كذلك نصّاً مشهوراً في الأدب العربي ألا وهو مقدّمة عبد اللّه بن المقفّع لكليلة ودمنة. فهو يطالب القارئ بأن يُديم النظرَ في كتابه وأن يلتمسَ جواهرَ معانيه ويُحذّره من القراءة الخاطئة إذا حسب أن غايته من الكتاب هي الإخبارُ عن حيلةِ بهيمتيْن أو محاورةِ سبعٍ. ثم يكاشف ابن المقفّع قارئه بسره فيقول:

"[illegible] [.....] [illegible]
[ ] [illegible]"(13).

وعليه فللتوطئةِ أو للمقدّمة غايةٌ مزدوجة تسعى إليها: إنها تشرح للقارئ غايةَ الكاتب من وضعه للكتاب وتضعه على طريق التأويل الصحيح معاً. ولكنها قد تلجأ إلى سبلٍ متعرّجة ومسالك ملتويةٍ كي تبلغ مرامَها ذاك. فبعضُها يزعم للقارئ أن للنص بين يديه قد كُتب على عجالة أو أن نيةَ الكاتب لم تكن في نشره أو أن هذا الأخيرَ قد نزل على إلحاح أصدقائه إلخ.. و إنه بالتالي يأملُ أن يُظهر القارئ كثيراً من التسامح. وبطبيعة الحال فإن مقدماتٍ كهذه تسعى في حقيقة الأمر إلى إثارة فضول القارئ وتتمنّى مشاركته.

ولكن بعضَ المقدّمات يكتبها أشخاص آخرون غير المؤلّف. كتلك التي تُكتب لنصوصٍ مات أصحابها كمقدّمة مُعاصرِنا عبد السلام محمّد هارون لكتاب أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ الحيوان (14). أو كتلك التي يوافق الكاتبُ على نشرها مع كتابه لأنها تصدرُ عن شخصيات معروفة في الأوساط الأدبية أو لأنها تتوافق مع مايراه هو نفسه في مؤلفه. ونجد ذلك كلّه في المقدمات التي تسبق رواية معروف الأرناؤوط سيّد قريش. فهناك كلمةٌ لسامي الدّهان في ثنية الغلاف السميك، وهناك عرضٌ كتبه يوسف إبراهيم يزبك عام 1971 يؤرّخ فيه للرواية ولمؤلّفها الذي توفي في دمشق عام 1948 وهناك نصٌ وجهه الشاعرُ خليل مطران (1871–1949) لمؤلّف الرواية بعد ظهورها في عام (1928) يمدح فيه الكتابَ ويشرح فيه للقارئ مصادر الرواية التاريخية. ثم كلمةٌ لشفيق جبري يصرّح فيها بأن سيد قريش زاويةٌ جديدة في الأدب العربي دخلها معروف الأرناؤوط وهناك أخيراً كلمةٌ للدكتور منير العجلاني يؤكد فيها:

"[illegible]"(15).

■*إن عقد القراءة يوجه خطا القارئ لينشئ تأويله حول النقاط الراسخة التي يقترحها النص المقروء.

المراســـي

إن عقد القراءة يُوجّه خطا القارئ، كما رأينا، فيُنشئ هذا تأويله حول النقاط الراسخة التي يقترحها النصُ المقروء. وهذه النقاط الثابتة، كالمراسي تعقل القراءة وتجنبها سلوك سبلٍ خاطئة وبالتالي تمنعها من التيهان.

ومن هذه الأنصاب عنوانُ الكتاب والنوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص ويجد القارئ عادة هاتين الإشارتين على صفحة الغلاف. صخرة الجولان، رواية. وليس كذلك غلاف الشراع والعاصفة لحنا مينة(17) مثلاً فهو لايشير إلى طبيعة النص وعلى القارئ أن يبحث في الصفحات الداخلية عن ذلك. وإضافةً إلى هذه النقاط الثابتة يمكن للقارئ أن يكتشفَ في كل نص شبكاتٍ دلالية تنظّم بنيته، وقد تنتظم الوحدات التي تكوّن هذه الشبكات حسب ترادفها وتجانسها (كلماتٌ متعددة تحيل جميعها إلى موضوع واحد) أو حسب تعارضها أو حسب تبعاتها (نتائجُ الحدث تشكّل وحدةً واحدة).

ففي قصيدة عمر بن أبي ربيعة:

هيّجَ القلبَ مغانٍ وصِيَرْ　　　دارساتٌ قد علاهُنَّ الشجرْ(18)

تنتظم أغلبُ معانيها حول موضوع ظهور ماكان باطناً وانكشاف ماكان مستتراً: هاج، علا، شجرَ، ذرى أنار، غشّي، زهر، زان، غام، بدى، سرّ، عرف، إلخ.. وهذه الأفعال تنتمي إلى ذات الحقل الدلالي فتّسق النصّ في شبكة معانٍ واحدة فالنبت يظهر فيُظهر عاطفة الشاعر وتكشف الفتيات خبيئةَ أنفسهم كما تخرج الأرضُ زهرها وعندما يبرز الشاعر ذاته. وعلاقاتُ المشابهة والترادف هذه تحدد حقلَ القراءة وتقود بخطى القارئ خلال سبل التأويل.

■*وجهك ياعمرو فيه طول. وفي وجوه الكلاب طول.

وأما ابن الرومي فإنه يبني لاميته التالية على تنافي الصفات وتناقضها:

وجهُك، ياعمرو، فيهِ طولٌ　　　وفي وجوه الكلاب طولُ(19)

فهو إذ يبدأ بأن يُعلن اتحاد عمروٍ والكلب في صفة الوجه الطويل فذلك كي يُبرز على أوضح ماتكون بقية الصفات التي يختلف فيها الحيوانُ ومهجو ابن الرومي ففي البهيمة فضائلٌ حسان، فهو كلب وافٍ(4) وقد يحامي عن المواشي(5) وأما عمرو فالمثالبُ كلُّها، غادرٌ وسافلٌ(4) لايحامي ولايصول(5) من بيت سوء(6) أهله ذميمو الخلقة وضرّاطون(7). ثم ينهي الشاعر قصيدته فيوحدها بأهم مافيها: مجموعة أصوات (مخلّع البسيط).

(11) مستفعلن فاعلن فعولن　　　مستفعلن فاعلن فعول

أصواتٌ كريح

(12) بيتٌ، كمعناك، ليس فيه　　　معنى، سوى أنه فضول

فأخرس ابن الرومي أنفاس مهجوه. وهكذا إذ ينتقل القارئ من صفةٍ إلى نقيضها ومن فضيلةٍ إلى مثلبة ومن الشئ إلى ضدّه فإنه يبني تدريجياً وحدة النص الدلالية.

وحين يقرأ القارئ روايةً أو قصة فإنه يتلمّس طريقه خلال العالم السردي بأن يُنظّم أحداثه المتناثرة في وحدات منطقية. ولأن أحداث الرواية الناضجة ترتبط ببعضها حسب علاقاتٍ تكاملية أو حسب علاقة السبب بالنتيجة فهي بمثابة أنصاب يستهدي بها القارئ لاكتشاف العالم السردي. فلحظةُ شراء الببغاء في رواية عصفور من الشرق تقتضي لحظةَ تقديمه كهديةٍ لسوزان ديبون. فإن غاب استخدام التقديم ظلّ شراءُ الطائر معلقاً في الهواء ومقطوعاً عن شبكة معاني النص. ومشهدُ إهداء الببغاء لعاملة المسرح يستدعي

مشهدَ قبولها لدعوة محسن لها وهذا يقتضي بدوره مشهد المطعم.. إلخ

وعليه فإن علاقات المشابهة والمعارضة واستتباع النتائج بين وحدات النص السرديّة هي أكثر ما يلجأ إليه القارئ لتأويل مايقرأ. ولكن وحدات النص هذه قد تُنشئ بينها علاقاتٍ من طبيعةٍ أخرى.

الحدس والتخمين.

■*إن الاستباق والتبسيط هما ردتا فعل القارئ الأساسيتان أمام النص الأدبي.

إن بعض النصوص تُبرمج قراءتها بأن تتركَ خلالها مساحات يتلمّس فيها القارئ طريقه بدون عون خارجي ويُؤولها ظناً وتخميناً. كتلك المساحات البيضاء في بعض التمارين المدرسيّة حيث يُطلب من التلميذ أن يملأ الفراغ حسب مايقتضيه السياقُ العام أو حسب مايراه مناسباً للسياق العام.

وحبسُ بعض المعلومات عن القارئ ووجودُ فراغٍ مقصود وسيلةٌ ناجعةٌ في برمجة مساهمة القارئ الإيجابيّة في تأويل النص. ولإيضاح هذه النقطة سنستعير مثالنا من رواية الروسي ديستويفسكي: الممسوسون. وقد ترجمها المرحوم سامي الدروبي إلى العربيّة. ففي نهاية الكتاب يعزم بطلُ الرواية استافروجين وقد بلغ من تعذيب ضميره له حدّاً لم يعد يطيق معه صبراً أن يعترف بما يُؤرقه للمطران تيخون. فحرّر اعترافاته على وريقات وأعطاها لرجل الدين فراح هذا يقرؤها بصوت عالٍ. وحين يبلغ المطرانُ في قراءته مشهداً يعترفُ فيه استافروجين كيف شرع ذات مرة يُقبّل طفلةً بشهوانية ثقيلةٍ يكف فجأةً عن القراءة. ويكتشف عندئذٍ أن الورقة التالية ناقصةٌ. فينظر إلى استافروجين مُستفهماً فيرد هذا وعلى شفتيه ابتسامةٌ خرقاء:

-إني أحتفظ لنفسي بما حدث بعد ذلك. مؤقتاً.

ولن يعرفَ القارئ قط مضمونَ الورقة الناقصة. ويتابع المطران قراءته اعتباراً من الورقة التالية، وهنا نكتشف أن الطفلة قد ساورها رعب شديدٌ حين شاهدت استافروجين غداة اللقاء المذكور في الصفحة الناقصة. وأن المسكينةَ قد شنقت نفسها بعد ذلك بقليل.

إن مفتاحَ لغزِ هذه النهاية المخيفة مذكورٌ طبعاً في الاعتراف المثْبت في الورقة التي أخفاها البطل نفسه كما اعترف بذلك صراحةً. وغيابُ هذه الورقة المقصودُ هو فراغٌ سرديٌ يُرغم القارئ على ملئه من عنده ومن خياله الخاص. وحين "يُورِّطُ" النصُ قارئه ويرغمُه على اتخاذ موقفٍ من السرد المكتوم وعلى تبنّي رأيٍ بخصوص المساحة البيضاء فإنه يَضبط نشاطه ويُوجِّهه.

دور القـــارئ

إن الاستباق والتبسيطَ هما ردّتا فعل القارئ الأساسيتان أمام النص الأدبي. وهما قائمتان في صلب عملية القراءة والتأويل. ويمكن تفسيرُ ذلك بفضل واحدٍ من مبادئ النشاط اللغوي الجوهرية التي كشفت عنها الألسنيةُ الحديثةُ.

لكي يفهمَ المُوَجَّه إليه مقولةً ما لابد له من إدراك النيّة الكامنة خلفها. وعليه ما أن يفتح القارئ كتاباً حتى يُنشئ فرضيّةً حول مضمونه العام. وبمعنى آخر فإنه يشرع فوراً في استباق المضمون السردي وبالتالي في تبسيطه. فهو إذ يُنشئ في قرارة نفسه فرضيّةً حول النص فهو يستبق أحداث الرواية مثلاً أو تطورات الحكاية. وهو يصوغ فرضيته على نحو مُبَسط كما لو كان يطرح على نفسه أسئلةً من طراز: عمّ يتحدّث الكاتب؟ ماذا يقصد؟. ويحاول الإجابة على ذلك: أغلب ظنّي أنه يتحدّث عن كذا وكذا. أو يبدو لي أنه يريد كيْت وكيْت.

فلقد يفترض القارئ أمام رواية عبد الكريم ناصيف المخطوفون أول مايفترض أنها روايةُ مغامراتٍ يُخطَف فيها أشخاص عديدون وأن الرواية تعرض ماجرى لهؤلاء المساكين من وقائع ومصائب! وقد تتعزّز فرضيتُه عند قراءة السطور الأولى من مقدمة محمد توفيق البجيرمي التي يذكر فيها الأوديسة ورحلات غليفر ثم رحلات الفيلسوف الإغريقي لوسيان السمياطي ومغامرات سندباد جميعاً!. ولكن الوحدات المعنوية التي تنتظم الفصل الأول من الرواية تجعل القارئ يرمي بعيداً فرضيته الأولى ليدخل في عالم سردي آخر. ولينشئ فرضيةً جديدةً مع معطيات الفصل الأول.

وأما نزعةُ التبسيط فإنها تكشف في حقيقة الأمر عن ضرورة الفهم التي ترتبط ارتباطاً عضوياً بعملية القراءة. والقارئ إذ يحتاج إلى معرفة أين تقوده خطاه في طرق النص يميل باستمرار إلى التبسيط. فبينما يسعى الكاتبُ الفطن دائماً إلى مضاعفةِ الأنظمة الرمزية وإلى تعقيد البنى الدلاليّة قدر إمكانه يسعى القارئ إلى اختزالها وتبسيطها قدر إمكانه كذلك.

إن الميلَ إلى تعقيد صفاتِ الشخصية الروائية ومطاردة دقائقها والإيحاء بخفايا ومكامنِ نفسها هو مايميّز الكاتب في حين أن القارئ يميل دائماً إلى إهمال التفاصيل ورقائق الألوان فيراها بيضاءَ أو سوداءَ، خيّرةً أو شرّيرةً، شرقيّةً أو غربية.

وحين يقصر بالقارئ علمُه فيعجز عن استكشاف معنى النص الحقيقي يلجأ عندها إلى تأويله تأويلاً رمزيّاً. فإن جعلنا عنوانَ رواية جيمس جويس أوليس نظن أن هناك علاقة مابين أوليس هذا والأوديسة فما أسرع مانكتشف أن الإطار الزماني والمكاني اللذيْن تنتشر فيهما الروايةُ الإنكليزية لايمتان بصلة إلى ملحمة الشاعر الإغريقي. وأن علينا، لفهم النص على حقيقته أن نؤولَه تأويلاً رمزياً أي على أنه أوديسة عصرية وهي طواف بطلها بلوم في أرجاء مدينة دوبلن الإيرلندية. ونشعر بذات الضرورة أمام عنوان ابن عربي يترجم أشواقه (فواز حجو، اتحاد الكتاب، دمشق 1994) وصقر قريش وحيداً (خالد سلامة الجويشي اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993) أو تداعيات بين يدي أبي العلاء المعري التي سبق ذكرُها.

■"إن البنى السردية تؤلف هيكل الرواية العظمي، وهي مانحتفظ به حين نسعى إلى تلخيص الرواية".

القراءة بصفتها توقّع!

وبسبب نزوع القارئ إلى استباق أحداث الرواية تبدو القراءةُ وكأنها امتحانٌ مستمر يفرضه النصُ لتقييم قدرات القارئ على التوقع. وإن كانت بعضُ الأنواع القصصية تعتمد الاعتمادَ كله على مبدأ التوقع هذا كالرواية البوليسية أو رواية الألغاز فإن الأنواع القصصية الأخرى ومنها الموصوفة بالجدية لاتستطيع إهمال هذا الجانب.

ويساهم القارئ النموذجي في تقدّم الحكاية حين يحاول أن يتنبأ بالأحداث القادمة. ويؤمن القارئ أن ماسيأتي لابد أن يبرهن على صدق تنبّؤه. ولكن لابد له من انتظار خاتمة النص لمعرفة إن كانت توقعاته قد قاربت الحقيقة الروائية أم لا. إن النص آلةٌ جامدةٌ لاتنشط إلاّ حين تنفخ فيها الحياةَ تكهناتُ القارئ. وهذا شرط أساسيّ لايستغني عنه نصّ أدبيّ يريد أن يركن إليه قارئُه أو مفاجأتُه على غفلةٍ منه

أو إثارة فضوله!.

إن القراءة إذن علاقةٌ جدليةٌ متوترة بين توقّع ماسيأتي وتذكّر ماقد أتى. فالقارئ يُنشئ فرضيةً حول ماسيحدث في الصفحات التالية أو في بقية الفصول، والصفحات التالية ستحكم بصحة التنبؤ أو ببطلانه. وفي هذه الحالة الأخيرة يعيد القارئ النظر في فرضيته الأولى فيُعدّل فيها أويبني فرضية جديدةً على ضوء معرفته الحالية. وهكذا دواليك. وبتعبيرٍ آخر فالقراءةُ انتقالٌ دائمٌ بين ماسلف في النص والنتيجةِ التي يتخيلها القارئ لذلك. ثم بين النتيجة التي تتحقق فعلاً وماسلف وقد أعيد النظرُ إليه.! وهذا التوترُ اليقظ ينطبق على أحداثِ الرواية الثانوية كما ينطبق على أقسامها الكبرى. ففي نهاية الفصل الثالث من اللص والكلاب يودّع رؤوف علوان صديقه القديم سعيد مهران الذي جاء ينتظره أمام بيته. ويسدي رؤوف النصحَ لسعيد بأن يبدأ حياةً جديدةً وأن يبحث عن مهنةٍ أخرى غير اللصوصية ثم يعتذر منه لضيق وقته ويُعطيه شيئاً من المال. فيشكره سعيد بحرارةٍ لكرمه ولنبل أخلاقه و(تناول الجنيهات باسماً وصافحه بحرارة ثم قال بنبرة رجاء

-ربنا يتم نعمته عليك.)(20)

وفرضيةُ القارئ هنا هي أن سعيداً هذا سوف يأخذُ بنصيحة صديقه فيبدأ بالبحث عن عمل شريفٍ من ساعته وأن النقودَ قد تساعد الرجل على اتخاذ طريق جديدة في الحياة. فماذا يجري في الفصل الرابع؟. يحاول سعيد أن يسرقَ بيتَ رؤوف علوان! وهذا يرغم القارئ على إعادة النظر في تحليله لشخصيةِ سعيد ولإحساسه بالخيانة ثم بالوحدة.

إن جهد التكهّن هذا أمرٌ جوهري في نشاط القراءة. وهو إذ يُكره القارئ على أن يتفحص دائماً تنبؤاته وأن يقترحَ على الدوام أجوبةً جديدةً فإنه يُرغمه في ذات الوقت على النظر في أغوار نفسه واكتشاف أسرار وجدانه وشخصيته.

إن هذا واحدٌ من أهم آثار القراءة الجوهرية على القارئ.

■القراءة علاقة جدلية بين توقع ماسياتي وتذكر ماقد أتى.

كفاءات القارئ.

لكي يُؤولَ النصَ فإنه يفكُ ألغازَ مختلف مستوياته الواحدَ تلو الآخر. وينتقل من البنى البسيطة إلى البنى المعقّدة أي نوع يُخرج من القوة الكامنة إلى الواقع المفسّر بنيةَ النص الخطابيةَ ثم بنيته السردية ثم الوظيفية فالعقائديّة.

ويتوافق إظهارُ البنية الخطابية مع مرحلة شرح المعاني. وعندما يفك القارئ رموزَ الكلمات فإنه لايعير اهتمامه إلاّ للمعاني اللازمة لفهم النص أي للعناصر التي تتضمنها شبكاتُ النص الدلاليةُ. والأمرُ أنه يستحيل على القارئ أن يستدعي أمام كل كلمة جميعَ معانيها التي يحصيها القاموس، فدلالات وَقفَ وهو الفعلُ الذي يبدأ روايةُ صخرة الجولان تشغل ثلاثَ صفحات عند ابن منظور ويكرس لسان العرب صفحتين تقريباً لفعل بَطَحَ الذي يستخدم علي عقلة عرسان اسم فاعلِ مزيده انفعل في السطر الرابع من كتابه، وعلى القارئ أن ينتقي من كل هذه المعاني المتقاربة ما يوافق الرواية التي بين يديه.

ثم يجمع القارئ هذه البنى الخطابيةَ وينظّمها في سلسلة من الاقتراحات تساعده على استخلاص العقدة القصصية. وهذه البنى السرديةُ تجعله قادراً على إطلاق حكمٍ مبدأي بعد قراءةٍ بضعة صفحات من روايته أو قراءة فصل منها أو مقطعٍ طويل.

ويمكننا أن نستخلصَ البنى السردية العامة التالية بعد قراءة جزء من صخرة الجولان: عاملٌ بسيطٌ وفقيرٌ من أصل ريفي (من حوران) أُستدعي إلى الجيش (السوري) خلال حربه (ضد العدو الإسرائيلي). وفُرز مع زملاءٍ له إلى الجبهة (جبل الشيخ) وخلال المعارك تشغله قضيتان هما الدفاع عن الوطن ومصاعب عائلته البائسة (زوجة اسمها زينب وأولادهما الثلاثة). وبين المعركة والأخرى يستعرض شقاءه كعامل أكره على الهجرة إلى بلاد النفط وكفاحَ زينب للقيام بأعباء العائلة وجشعَ أحمد الحسن التاجرِ الذي يُضاعف ثرواته بعيداً عن أرض المعركة بينما يموت الآخرون الفقراء فيها ومن أجله.

إن البنى السردية تؤلّف كما نرى هيكلَ الرواية العظمي. وهي مانحتفظ به حين نسعى إلى تلخيصِ الرواية. وحين ينتقل القارئ إلى مرحلة أعلى من التجريد فإنه يجمع إلى سلسلة الاقتراحات السردية هذه مخططَ الرواية الوظيفي. ونحن نعرفُ بفضل النقد الأدبي الحديث أنه من الممكن أن نميزَ في كل حكاية ست وظائف. وهي وظائفُ الفاعل والموضوع والمرسِل والمرسَل إليه والمعارِض والظهير. فبطلُ صخرة الجولان محمد المسعود (الفاعل) تكلّفه زوجتُه وأمُّه وقريتُه (المرسِل) بالدفاع عن أرض الوطن وكرامةِ أبنائه جميعاً (الموضوع) في صفوف الجيش العربي السوري (المرسَل إليه) ويعمل محمد المسعود على تحقيق هدفه هذا عن طريق التصدي لإسرائيل وجنودِها (المعارِض) بمساعدة نزار والضابط ثم مجموعة السجناء (الظهير).

لقد رأى الأستاذ محمد حيدر في دراسةٍ ممتازة للرواية (21) أن دور زينب لايقل أهمية عن دور زوجها بل لعلّه أكثر منه شأناً. وان النزاعَ مع أحمد الحسن أساسيّ لفهم الرواية. وإذا أخذنا بتحليله استطعنا أن نُضيف المخططَ الوظيفي التالي: زينب (الفاعل) يكلّفها زوجُها الغائب وحبُ أطفالها (المرسِل) بالحفاظ على كرامتهم (الموضوع) التي يتهددُها أحمد الحسن (المعارِض) بالتعاون مع أم سليمان (الظهير) في إطار قرية الكحيل العريض (المرسَل إليه).

ونجد هذا المخطط الوظيفي كذلك في الروايات ذات النزعة الذاتية.

وعندما يتراءى للقارئ في المخطط الوظيفي توسيمٌ أخلاقيّ واضحٌ فهو يستطيع عند ذاك أن يكتشفَ بنى النص العقائديةَ. وإذا استعدنا مثال صخرة الجولان فمن الواضح أن التعارضَ بين محمد المسعود وزينب من جهة وجنود العدو وأحمد الحسين من جهة أخرى هو من ذات التعارض الجوهري بين القيم الإيجابية والقيم السلبية. أي أن الصراع القومي الوطني بين سورية وإسرائيل هو كذلك من طبيعة الصراع الطبقي بين البؤساء الفقراء والمستغلين الأغنياء.

■إن الصراع القومي الوطني بين سورية وإسرائيل هو من طبيعة الصراع الطبقي بين البؤساء الفقراء والمستغلين الأغنياء.

خبرات القارئ

والقارئ الذي يستطيع أن يقرأ على نحو مُثمرٍ أي أنْ يُجسّد كلَّ مستويات النص هو قارئ ذو خبراتٍ محددة. والخبراتُ التي يمتلكها القارئ المثالي هي معرفتُه بما يمكننا أن نُسميّه بالمعجم الأساسي وبقواعد الإحالة والإسناد وقدرتُه على تمييزِ سياق المقطع المقروءِ وظرفِهِ وعلى فهم التعابير البيانية والصيغ الأدبية المطروقة وإلفتُه بالسيناريو العام وعقيدتُه في الحياة.

وإتقانُ القارئ للحدّ الأدنى من القاموس أمرٌ ضروريّ لتحديد مضمونِ الكلمات الدلالي ومعانيها. ولن يستطيع القارئ أن يغوصَ في غوامضَ النص ولا أن يسبرَ أغواره إن لم يكن قادراً على فهم الرموز اللغوية الابتدائية. وقارئ لايعرفُ مانتيه كلماتُ مثل تتكأكأ وتتساندُ وينهدُ ويرومُ ويحتجزُ لن يدركَ الصورةَ العامةَ التي يريد نص علي عقلة عرسان أن يرسمها لبيتٍ يكاد يكون خراباً ولكنه مايزال قائماً.(22)

وأمّا خبرةُ القارئ بشبكاتِ الإحالة فهي تُساعده على أن يفهمَ فهماً صحيحاً الرموزَ الإشارية (التي تحيلُ إلى الموقف الإخباري الحاضر) ورموزَ الإعادة (التي تحيلُ إلى عنصرٍ سبقَ ذكرُه). وخبرتُه بإسناد الفعل إلى الأسماء أو إلى الضمائر تجعله قادراً على إدراك حركةِ النص الداخلية ومتابعةِ ذبذباتِ السردِ ونجد في رواية أحمد زياد محبك المقطعَ التالي:

[illegible] (23)

في هذا المقطع ينتقلُ الراوي من ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطَب ثم يعود إلى ضمير المتكلّم قبل أن ينتقل إلى ضميرٍ آخر . وفهمُ المقطع يفترض أن القارئ يعرف أن نفس الشخصية الروائية تستخدم تارةً أنا وتارةً أنت لتعبّرَ عن ذات الحديث الوجداني.

وخبرةُ القارئ بظروفِ تأليف القطعة الأدبية تُساعدُه على تأويل المفرداتِ تأويلاً ينسجمُ مع تاريخ النص أي مع المعنى الأول الذي أراده لمؤلّف لها. فقراءةٌ صحيحةٌ لقصيدة نزار قباني هوامش على دفتر النكبة لابد لها أن تستند إلى خبرة القارئ بشعر نزار ومانتميز به شعرُه قبل أن يكتب قصيدتَه هذه غداة هزيمة الخامس من حزيران.. ولن يفهمَ القارئ كذلك أن العروبةَ التي ينتسبُ إليها محمود درويش في قصيدته: "سجّل أنا عربي ورقم بطاقتي خمسون ألف." ليست تقريراً عن الهوية الشخصية وإنما انتماء ونضالٌ إذا جهل الظروفَ التي كتب فيها الشاعر قطعته تلك.

■وخبرة القارئ بظروف تأليف القطعة الأدبيّة تساعده على تأويل المفردات.

ومعرفةُ التعابير البيانيةِ وتعقيدها والقوالب الأدبية تجعل القارئ أحسن فهماً وأقرب إدراكاً للأنواع الأدبية التي أورثنا إيّاها التاريخ الأدبي والتراث التاريخي. فما أن يطالع القارئ الخبير : حدّثنا عيسى بن هشام قال: حتى يدركَ بدون عناءٍ وبدون أية إشارةٍ صريحة أنه أمام نوع أدبي عربي خاص هو المقامة وأن الأحداث التي يعرضها النص قد وقعت في زمن تاريخي معين وفي رقعة جغرافية محددةٍ وأن هذه الوقائعَ المذكورةَ ليست "واقعية" وأن هدفَ الكاتب ليس وعظنا ولا إرشادنا وإنما يريد أن يقصّ علينا حكايةً لإمتاعنا وتفريج كربنا.

وأما الخبرة في قواعد الكتابة المسرحية فهي التي تجعل القارئ الفطن يرى أمراً طبيعياً أن يتكلّم رجلٌ في مسرحية تحولات عازف الناي بلغة شعريةٍ عذبةٍ طيلة عشر صفحاتٍ وبدون انقطاع! (24). فهذه أمورٌ يقبلها النوع المسرحي، ولهذا لايجد القارئ

غضاضةً في أن يتبادل شخصياتٌ مسرحيةٌ أطراف الحديث بالبحر الطويل أو الكامل والمديد!. كما هو عليه الحال عند أحمد شوقي أو خليل مطران.

وأما السيناريو العام فنعني به مجموعَ الحوادث المتسلسلة حسب قواعدَ اجتماعيةٍ عامة يشترك فيها أبناءُ الثقافة الواحدة. وهذه المعرفةُ المشتركة تجعلنا نفهمُ ونؤول مايفعله الشخصُ الآخر على نحو صحيح. والنصُّ الأدبي قائمٌ على تنظيم وسائل متعارف عليها في وسط ثقافي مالبلوغ أهداف محددة. فشعائرُ الصلاةِ والدفنِ والتعزيةِ والولادةِ واستقبالِ الضيوف وتنظيمُ المكان الاجتماعي والمكانِ الأهلي خبراتٌ عامةٌ يمتلكُها

■قارئ القصة العاطفية يتوقع أن ينتهي الحدث نهاية سعيدة.

القارئ ويُحسنُ بفضلها تفسيرَ سلوكِ الشخصياتِ الروائية وغاياتها.. ولقد يمكن أننا لم نشهدْ في حياتنا إطلاقاً هذه الأحداث تقع على هذا النحو ولكن خبرتنا العامة بالناس وبالكون الذي نعيش فيه تسمح لنا بتأويلها.

وأما سيناريو التناص فالقارئ لايكتسبه من التجربة الاجتماعية العامة وإنما عن طريق معايشته الطويلة لنصوص ثقافته الأساسية. فحين يقرأ نصاً من نوع أدبي معين فإن القارئ يتوقع بشكل منطقي أن يصادفَ سلسلة من الأحداث التي تميز هذا الفنّ الخاص. فقارئ القصة العاطفية يتوقع أن ينتهي الحدثُ نهايةً سعيدة وقارئ القصة البوليسية أن يُماط اللثامُ عن الشرير وأن يعاقب على ما فعلته يداه. وبطبيعة الحال فإن الراوي قد يستغلُّ ثقافةَ القارئ وخبراتِه بالنصوص الأخرى فيفاجئُه بغير مايتوقع فتنتهي الرواية العاطفية نهاية مؤلمة ويُفلت المجرمُ من يدِ العدالة.

وبشكلٍ عامٍ فبقدر مايكونُ النوعُ الأدبي صارماً ذا حدودٍ منيعةٍ بقدر ماتفرضُ قواعدهُ الداخلية سيرَ الحدث ونهايته. وإن كان يصعبُ علينا أن نتخيلَ خاتمةً سعيدةً لمحمد المسعود بطل صخرة الجولان أو لزوجته ذلك عائدٌ لضرورة الرواية الواقعية الفنية وقواعدها بقدر ما هو عائدٌ لحركة النص المأساوية.

وأخيراً فإن خبرة القارئ العقائدية تحدد شكلَ تلقيه للبنى الأخلاقية التي تنتظم النصّ المقروء. فهو حين يشرع في القراءة يفعل ذلك مستنداً إلى قيمه الخاصة، وهو قادرٌ بالتالي على أن يرفض رؤيا الراوي الفكرية.

❑

❑حواشي النص:

1- ألف ليلة وليلة، 4أجزاء، بيروت، المكتبة الثقافية، الطبعة الثانية، 1981، الجزء الأول، ص.25
2- مجاني الأرب، شيخو بإدارة فؤاد افرام البستاني، 5أجزاء، بيروت، المطبعة الكاثوليكية. 1966، الجزء الخامس، ص.281
3- معروف الأرناؤوط سيد قريش، بيروت، الطبعة الثالثة، دار القلم 1971، 4أجزاء في مجلدين.
4- علي عقلة عرسان، صخرة الجولان، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، الطبعة الثانية، 1987، ص12-.13
5-صخرة الجولان، ص.16
6-صخرة الجولان، ص.11
7-أحمد زياد محبك، الكوبرا تصنع العسل، حلب، دار القلم العربي، 1996، ص.18
8-حسن حميد، تعالي نطير أوراق الخريف. دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1992، ص.29
9-السيرة النبوية لابن هشام، القاهرة، جزءان، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الثانية، 1955، الجزء الأول، ص.516
10-توفيق الحكيم، عصفور من الشرق، القاهرة، المطبعة النموذجية، بدون تاريخ، ص44-.45
11-عصفور من الشرق، ص189-.190
12-صخرة الجولان، الطبعة الثانية، صفحة الغلاف الأخيرة.
13- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة. نشر الأب لويس شيخو، بيروت، دار المشرق، الطبعة الثامنة، 1969، ص59.
14-الجاحظ، كتاب الحيوان تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، بيروت دار الجيل، 1988، ص3-.43
15-سيد قريش، ص.24
16-صخرة الجولان، ص.7
17-حنا مينة، الشراع والعاصفة، بيروت، دار الآداب، الطبعة الخامسة، 1986.
18-عمر بن أبي ربيعة، الديوان، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الأندلس، بدون تاريخ، القصيدة رقم 33، ص150-.151
19-المجاني الحديثة، الجزء الثالث، ص.143
20-نجيب محفوظ، اللص والكلاب، القاهرة، مكتبة مصر، بدون تاريخ، ص.36
21-محمد حيدر، رأي في صخرة الجولان في مجلة الكاتب العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، العدد رقم 5، عام

1983، ص75-.92

22-صخرة الجولان، ص.7

23-الكوبرا تصنع العسل، ص.7

24-علي عقلة عرسان، تحولات عازف الناي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1993.

□□□

صــدر

ù –ŋžüù ÜĞžüəÜbĭç ŭ Dǽ 5N

القمم والمؤتمرات الاقتصادية والأمنية

من التطبيع إلى الهيمنـة

دراسة..

...........د.غازي حسين

القراءة الأيديولوجية للرواية

سليمان حسين

إنّ النقد الأدبيّ من أكثر حقول المعرفة الإنسانية إشكالاً وتداخلاً بين عناصره وأفكاره ورؤاه، وهو حقل معرفيّ تعتوره النسبيّة بقوة وبكثرة، ولا يمكن أن يكون نقدٌ دون هذه النسبيّة؛ لأنّه يستند إلى النسبيّة البشريّة في تناول الأدب والثقافة والحياة بمجملها، وهو كذلك يعتمد على المرجعية الثقافية والفكرية والأيديولوجية للناقد الذي يعالج النص الأدبي، وطبيعيٌ أن تختلف المرجعيات وتتباين وأن يؤدّي الاختلاف والتّباين هذين إلى تباين فكريّ أيديولوجيّ في مناهج معالجة النص الأدبي أو مقاربته، ويضاف إلى هذه الطبيعة النسبيّة للمرجعية النقدية أن هناك نسبية أخرى، لا تقلّ أهمية عن الأولى؛ وهي ما يفرضه الأدب ذو الطبيعة النسبيّة القصوى على النّقد؛ فالأدب لا يقدّم نفسه للنقد بوضوح ودقّة وفق معايير علميّة ثابتة ودقيقة، وإنّما يقدّم عناصر غير مباشرة يكتنفها الغموض المقصود أكثر الأحيان، خاصّة فيما يتعلّق بالأدب الحديث الذي تنوّعت مذاهبه وأصبح الغموض الإيحائي والرّمزيّ والسورياليّ من أهمّ مكوّناته التي تمنحه تسميته بالأدب، وتمنحه كذلك مشروعيّة الانتماء إلى الحداثة الأدبيّة.

■* إن تعدد المناهج النقدية في تناول النص يجعل الأمر أكثر تعقيداً وإرباكاً.

ويُضاف إلى ما تقدّم أنّ هناك قضايا أخرى يمكن أن تجعل الأمر أكثر تعقيداً وإرباكاً، ومن أهمّ هذه القضايا تعدّد المناهج النقديّة في تناول النص، ولا يتوقف الأمر على التعدد فحسب، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أكثر إشكالاً وهو تداخل مناطقها المعرفيّة والفكريّة على الرّغم من الصراع الحادّ الذي دار بين أصحاب هذه المناهج وسيطر مدّة طويلة، وكما يبدو فإنه سيبقى وإن يكن بأسلوب جديد مختلف بشكل من الأشكال عمّا كان سائداً في أثناء تناحر الأيديولوجيات على السلطة الثقافية والسعيّ المحموم في سبيل تكريس التراسانات الأيديولوجية لخدمة هذا الصراع.

يسهم كلّ ما تقدّم إسهاماً كبيراً وعميقاً في جعل مهمة الناقد الذي يضطلع بمطالعة النقد الأدبي وتصنيفه ودراسته ونقده أكثر صعوبة وأدعى إلى التريّث في المطالعة والدراسة والنقد إلى التأمل الواعي والدقيق فيما يلي:

أوّلاً: الكم النقديّ الهائل الذي تنتجه العمليّة النقدية الذّاتية، المتتابعة دون توقف.

ثانياً: التباينات المنهجية التي تمتد على مساحة حقل النقد كاملاً.

ثالثاً: تداخل المناطق المعرفيّة والفكريّة للمناهج تداخلاً يوقع في إعياء منطق التّصنيف السّوي الدقيق؛ إذ لا يمكن الوقوف على تصنيف دقيق لأيّ منهج نقديّ صرف، مهما يكن معتمداً في مرجعيته على أيديولوجيا واضحة ذات توجه معرفي فكري واضح ذي تصور دقيق للإنسان والعالم؛ لأن الأدب

■* لا يمكن الوقوف على تصنيف دقيق لأي منهج نقدي صرف.

مخلوق اجتماعيّ يشكّله المجتمع وينتجه بوساطة أفراده المبدعين الذين لا يقبلون أن يكونوا ذوي أفقٍ واحد أو توجّه قسريّ واحد ينتمي إلى حزبيّة أيديولوجية مقيّدة ومقيِّدة.

يُضاف إلى ذلك أنّ الأدب في أساس نشوئه وفي أساس تكوينه مخلوق فنّيّ ينفلت من الأيديولوجيا الصرف ومن التنميط العلميّ؛ فهو يستقطب مكوّناته من شتى الرؤى والمعارف وشتى القيم ليتكوّن كذلك وفق أشكال شتّى، بمعنى أنّه مهما تكن اتكاءات الأدب على ما هو غير أدبيّ؛ فإنّ أدبيّة الأدب وانتماءه إلى الفن هما الأساس النّقديّ الّذي يسوّغ لنا إطلاق التسمية (الأدب) وهما أيضاً اللذان يميّزانه عن نتاجات المجتمع الأخرى.

وقد أدّت الحداثة الأدبية بما ارتادته من آفاقٍ وما سبرته من أغوار في مختلف حقول المعرفة الإنسانيّة، وبما اقترفته من امتداد إلى مساحاتٍ لم تكن لها في الأصل، إلى حداثة نقدية ليست أقلّ تنوّعاً ويصحّ عكس المعادلة أيضاً.

المُحَدّدَاتُ القِيمَيّة

أوّلاً : إنّنا لا نقدّم وصفة جاهزة لقراءة نقدية وكذلك لا نقدّم تصوّراً شاملاً كاملاً للقراءة الأيديولوجيّة وإنّما

نحاول عرض تصوّر مبدئيّ لهذه القراءة من أجل الوقوف على ملامحها ومعطياتها ورؤاها.

ثانياً : وكذلك لا نقدّم تصوّرنا من منظور أيديولوجيّ؛ بمعنى أنّنا لا نُواجه الأيديولوجيا بأيديولوجيا، أي أنّه ليس لدينا تصوّر مسبق في التّوجّه نحو النّصّ النّقديّ.

ثالثاً : المقالة تدخل في إطار نقد النقد أو محاورة النّقد لذلك استخدمنا اصطلاح القراءة وهو لفظ مُخَلّف ينوب عن مصطلح النّقد، وهذا الاصطلاح يحمل بعداً قيمياً يشي بأنّنا نَحمّله نسبيّة ما يتعلّق بوجهة نظر أصحاب هذه القراءة.

رابعاً : ونحن نتحدث عن قراءة أيديولوجيّة لا ننسى الصّراع الحادّ الّذي دار وما يزال بين ممثّلي المذاهب والأفكار.

خامساً : مجال بحثنا الدّراسات الأيديولوجيّة التي صرّحت بهويّتها الأيديولوجيّة سواء أفي عنوانها أم في أثناء الدّراسة.

سادساً : النّقدُ مُنْجَزٌ إنسانيٌّ يُنشأ على منجز إنسانيّ آخر هو الأدب؛ لذلك فالنّقد ممارسة أخلاقيّة قبل كل شيء، ممارسة أخلاقيّة تهدف إلى الضّبط الجماليّ لهذا الإنتاج الإنسانيّ الّذي يهدف في أصل تكوينه ووظيفته إلى البحث الجماليّ أو الخلق الجماليّ الّذي ترتقي به الإنسانيّة لذلك لابدّ من تحلّي من يقوم بهذه الممارسة بقدر كبير من الوجدان الأخلاقي الرّفيع في طموحه من أجل الحقيقة ومن أجل الضّبط الجماليّ للوصول إلى معادل جَماليّ في الأدب يوازي هذا الطّموح...

وما نقصده بتحكيم الوجدان كمقولةٍ إنسانيّة تعني تحكيم الضّمير العلميّ الرّصين الجادّ الباحث عن الحقيقة، الساعي إلى وضع كلّ عنصر من عناصر الحقيقة النّقديّة في موضعها اعتماداً على تفكير علميّ يعتمد المنطق السليم المؤدّي إلى حقيقة أو رؤيا أو موقف نقديّ سليم متقن دقيق، وهذا لا يعني المطلقية

الكاملة للحقيقة النقدية، فمهما تكن المنازع سليمة والرّؤى واضحة، والمرجعيات الفكريّة صارمة وقويّة واللغة المستخدمة حيّة ونابضة فلا بُدّ من النسبيّة المعينة في مقولات النقد وأفكاره ومناهجه وممارساته.

7- سابعاً: تُمارس اجتماعات الثّقافة العامّة والخاصّة والمؤتمرات الأدبيّة والنقديّة الّتي تُعقد مُعتمدة حُسن النّوايا في انعقادها، عمليّة تشويه مؤذية لمفهوم النّقد وما يندرج تحته من قضايا، وهذا التّشويه يتمثّل في السطحية أحياناً كثيرة وفي الالتفاف على النّقد أحياناً أخرى مع الإيهام بالالتفات إلى النّصّ الأدبيّ.

8- ثامناً: بدأ كثير من الدّراسات النّقديّة التي تصدر حديثاً يقوم بمراجعة نقديّة واعية للحداثة الأدبيّة والنقديّة العربيّة، وهي ظاهرة عافية مبشّرة في مسيرة النّقد العربي الحديث؛ لأنّ جرأة الحداثة تواجَه بجرأة مماثلة.

مفهوم الأيديولوجيا

خضع المصطلح (الأيديولوجيا) في سير تطوّره وانتماله إلى حقل الدّلالة القصديّة المصطلحيّة، لآلية تدرّجيّة ارتقائية، فهو، كأيّ مصطلح، كان في الأصل دالاً لغوياً وضعيّاً بسيطاً ثم انتقل إلى الدّائرة المصطلحيّة الّتي حدّت وضعه اللّغويّ بوضع إضافيّ زائد على وضعه الخام... إنّ مفهومنا للمصطلح مليء بالمعنى يحتمل محمولات متعدّدة لا يكتفي بالتعريفات الجزئيّة التي تخدم فئة اجتماعيّة أو عمليّة أو سياسيّة؛ لأنّ المصطلح نشأ ونما على أيدي هذه الفئات، وإنما يؤلّف بين هذه التعريفات ويضيف ويعدّل: "إنّ مفهوم الأيديولوجيا يقتضي وضعاً اجتماعيّاً وتاريخياً خاصّاً يعيش أثناءه الفرد المنتمي إلى جماعة أو طبقة أو مجموعة ثقافية حالةً تجعله عاجزاً عن إدراك تعبير صادق ومستقيم عن واقع حياته العامّة. بما فيها من علاقات سياسيّة واجتماعيّة وتطلّعات إلى المستقبل؛ أي تصوّر الحاضر والماضي والمستقبل إمّا معكوساً أو مشتتاً أو معكّراً غير واضح "(1).

ويقرّ النّاقد حميد لحمداني بأنّ "مفهوم الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التّحديد، ولذلك فالكتابة عنه تعدّ مغامرة غير محمودة العواقب من النّاحية العلميّة، إذا لم يستطع الباحث تحديد المواقع الّتي يتحدّث انطلاقاً منها عن المفاهيم المختلفة للإيديولوجيا"(2).

■* النّقد منجز إنسانيّ يُنشأ على منجز إنساني آخر هو الأدب.

والعلاقة بين الرّواية والأيديولوجيا تتحدّد وفق ما يلي:

إن التاريخ المؤلف من الواقع المزوّد بالحُلْم ينتقل إلى نصّ يحمل خطاباً بتدخّل الذّات التي تحمل التّاريخ والواقع وتحمل الحلم الذي يتكوّن من رؤية ورؤيا بإضافة المرجعيّة الأيديولوجيّة وبذلك يمكن التعبير عمّا سبق بطريقة أخرى فحواها:

التّاريخ (الواقع) + الحلم + الذّات الّتي تحمل التّاريخ والواقع + حُلْم إنسانيّ حضاريّ اجتماعي = > خطاب روائيّ محمول في نصّ

ويربط الدّكتور لحمداني بين الرّواية والأيديولوجيّ وقبل ذلك يحدّد الأيديولوجيا بمعناها السياسيّ والأيديولوجيا كرؤية كونية و الأيديولوجيا كمعرفة، ثم ينتقل إلى الحديث حول الإيديولوجيا في الرّواية "ويعتمد في ذلك اعتماداً كليّاً على الأبحاث الّتي قدمها بيير ما شيري الّذي وصل أبحاثه بشكل مباشر مع الأبحاث الماركسيّة فهو ينقلنا تدريجياً إلى تصوّر جديد لعلاقة الرّواية بالأيديولوجيا دون أن

يبتعد عن نطاق الماركسيّة".

إنّ إنجاز النّصّ الأدبي وإزاحته من دائرة الكتابة لا يعنيان أبداً اكتماله على المستوى الفنيّ أوّلاً، وعلى مستوى رحلته التي أنشئ من أجلها؛ أي على المستوى الوظيفي الّذي قُدّر له، فبعد ذلك تبدأ الرّحلة الحقيقيّة للعمل الأدبيّ بشتّى أجناسه، سواء أكان شعراً أم نثراً، قصةً أم رواية وهذه الرّحلة بين النّصّ والقراءة هي المرحلة الّتي ربّما تكون الأصعب، أو على الأقلّ أصعب من مرحلة الإنجاز وفيها تظهر القدرات الإبداعيّة للعمل الأدبيّ، وتظهر أيضاً القدرات الإبداعيّة للمتلقي، وعندها تتبدى إمكانيات عمليات القراءة وتتبلور وفق ظروفها الاجتماعيّة والثقافيّة والإجرائية التي لا علاقة لها بالأدب في كثير من الأحيان ولكنّها تكون فاعلة في توجيه القراءة وجهة ذات طبيعة معينة.

ولأنّ الرّواية مخلوق اجتماعيّ أو مؤسسة اجتماعيّة أدبيّة فإنّ تناول هذه المؤسسة أو هذا المخلوق سوف يخضع بالضّرورة -عند التناول- لمجموعة القيم الاجتماعيّة لأنّ المجتمع غير منزّه أو غير نزيه في توجهه نحو النّصّ، وهو غير حياديّ لأنه يتسلّح برؤى جاهزة أدبياً وثقافياً وأيديولوجياً، سواءٌ أكان المتناول مختصّاً أم غير مختصّ، وسواء أكان عميق الرّؤية والرّأي أم سطحياً، وسواء أكان يتناول النّصّ لإنشاء جديد عليه أم متسلياً ينشد الفرجة أو تزجية الفراغ، وهذا ما يجعل دوافع القراءة متعدّدة ويجعل أشكالها وألوانها متباينة مختلفة...

وفيما يتعلّق بالقارئ المتسلي المتفرّج، فإنّ وصفه بالمتسلّي والمتفرّج يكفي لنعرف غرضه الّذي يسعى إليه من وراء القراءة ولكنّ ذلك لا يعني أنّه لا يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة اجتماعيّة ذات قيم راصدة متفحّصة تحكم على ما تتناوله وفق قدراتها ووفق هدفها من القراءة أيضاً.

أمّا ما يتعلّق بالقارئ المنشئ الذي يقرأ لأغراض أخرى فهو المهمّ في تناولنا هنا، وهو الّذي يستدعي مرجعيته الفكريّة والثقافية والاجتماعية، ويستدعي بالدّرجة الأولى أيديولوجيّته ليحاكم ويحكم فيقيم ويُسقط وفي سلّم القيم الّذي بناه في فكره وثقافته وتصوّره للإنسان والعالم...

■* تحكيم الوجدان كمقولة إنسانية تعني تحكيم الضمير العلمي الرصين الجاد الباحث عن الحقيقة.

وقد أشرنا سابقاً إلى أن الأدب المعاصر أصبح في تجلياته وأهدافه وقدراته ودلالاته يصدر عن رؤى فكريّة وأيديولوجية استفاد منها ليغني قدراته ليواكب التّطوّر البشريّ الهائل والتّداخل الّذي لم يأبه لخصوصيّة الأدب في مضمار العلوم الإنسانيّة الجديدة كعلم النّفس والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والنظريّات السّياسيّة ومكتشفات اللسانيات والأسلوبيات، وقد دفع كلّ هذا إلى أن تتنوّع المقاربات والقراءات والتوجّهات؛ إذ وصلت إلى حدّ التعدّد بتعدّد القرّاء وقد قادنا البحث في تنوّع القراءات إلى محاولة رصدها وحصرها على الرّغم من أنّه لا يمكن بل يصعب حصرها بسبب التداخلات والتباينات الحادّة.. وكذلك قادنا إلى محاولة إضاءة مفهومات هذه القراءات وقد اخترنا منها القراءات ذات الخطوط الواضحة على مستوى القراءة العربية للرّواية..

ويمكننا رصد هذه القراءات فيما يلي:

1- القراءة الاجتماعيّة ويندرج ضمنها ما نتحدث عنه من قراءة أيديولوجيّة.
2- القراءة السيكلوجيّة وهي القراءة التي تعتمد منجزات علم النفس ونظريات فرويد وتلاميذه...
3- القراءة التكامليّة الّتي تتناول العالم الفني والفكري للنص متكاملاً.
4- القراءة البنيويّة: متمثّلة في الدّراسات الّتي تستند إلى مستوردات البنيويات الغربيّة مع محاولة تركيبها وفق ما يتناسب مع الأدب العربيّ.
5- القراءة الرّمزية: بقدراتها الباحثة عن رموز الشّخصيّات والأحداث وتفسيرها في ضوء دلالاتها وأهدافها الخطابيّة.
6- القراءة التي تعتمد على منجزات اللّسانيات والأسلوبيّة...
7- القراءات التّطوريّة والتصنيفيّة.

القراءة الأيديولوجيّة:

تعتمد هذه القراءة مرجعيّات أيديولوجيّة صرفاً تقوم على تصنيف الأعمال الرّوائيّة وفق منظورها الخاصّ، وهي تنطلق من تقسيم ثابت أكثر الأحيان ومن توصيف جاهز تقدّمه الأيديولوجيا التي تنتمي إليها القراءة، وقد درجت هذه التسمية في الدّلالة على القراءة الماركسيّة للأدب التي تقسم الأدب إلى برجوازيّ (رأسماليّ) أوليبراليّ أو بروليتاري، وتحكم على الأديب وفق انتمائه إلى هذه الطبقات الاجتماعيّة والسياسيّة وخير مثال على ما نقول ما نجده عند الناقدين العربيين السوريين نبيل سُليمان وبوعلي ياسين في كتابهما الأيديولوجيا والأدب في سورية وقد تناولا فيه مجموعة من الكتّاب السّوريين قاما بتصنيفهم كما يلي:

1- شواهد المجتمع القديم: ويقصدان بهذه الشواهد (عبد السّلام العجيلي وبدوي الجبل، وألفة الإدلبي، فليس من جديد

عندهم لولا تلك النزعة المعادية للاستعمار الاستيطانيّ الصهيونيّ) ص13

2- الرّأسماليّة غير الكومبرادوريّة والمعادية للإقطاع وهي المسماة ليبرالية:

أشهر ممثلي هذا الاتجاه في الأدب نزار قباني وغادة السمان.

3-الليبرالية والنيات الحسنة: كوليت خوري.

4- من الوجودية إلى الماركسية: (هناك وجودية دينيّة يمثلها جورج سالم. ووجودية إلحادية يمثلها هاني الرّاهب ووجوديات أخرى عديدة ما بينهما)

■* إن مفهوم الإيديولوجيا يقتضي وضعاً اجتماعياً وتاريخياً خاصاً.

5- احتضار البرجوازيّة الصغيرة وفوضويتها وعمقها:

"هذا صدقي إسماعيل، الابن البارّ للبورجوازيّة المتوسطة الحائرة المترنّدة وحسيب كيّالي ابن البورجوازيّة المتسلطة القانعة الشاكية والملتزمة في آن واحد بأيديولوجيا الطبقة العليا، وزكريا تامر الأكثر تمثيلاً للبورجوازيّة الصغيرة بكل ما فيها من فردانية. أما علي الجندي فهو أصدق من يمثّل مأساة الإفلاس السياسيّ للبورجوازيّة الصغيرة

6- البورجوازيّة الصّغيرة تتلمس الطّريق: (حيدر حيدر وممدوح عدوان)

وقد شنّ الكاتبان في هذا الكتاب هجوماً أيديولوجياً لا هوادة فيه على كلّ من لم يتوافقا أيديولوجياً معه، وكان الكاتب وما يمثّله من تيّارات اجتماعيّة هو المقصود بهذا النقد أكثر الأحيان وليس العمل الأدبيّ، مع أنّ الكاتبين في مقدّمة الكتاب يصرّان على أنّهما يفصلان فصلاً قاطعاً وجذرياً بين العمل الأدبيّ ومنتجه، وفي مقدّمة الطبعة التالية حاولا التّخفيف من حدّة التناول وأرجعا ما فعلاه في هذا الكتاب من عنف المهاجمة إلى طبيعة المرحلة وضرورة العنف فيها ثم يعيبان على من جرى نقدهم في هذا المؤلّف من الكتاب أنهم اعتبروا نقد أعمالهم نقداً شخصياً لهم فهم في ذلك لم يفصلوا بين العلم ومنتجه، والحقيقة أننا إذا دققنا النّظر في ما فعله الكاتبان لوجدنا أنهما لم يفصلا قط في أيّ حكم من أحكامهما بين العمل ومنتجه، والحقّ أنه لا يمكنهما ذلك لأن البحث عن الانتماء الطبقي للأديب لابد أن يوجه النقد إلى هذا الانتماء والكاتب جزء من هذا الانتماء وهو في أدبه يعبّر عن أيديولوجيته وأيديولوجيته مرفوضة لدى الكاتبين فهو بالنتيجة مرفوض عندهما، ولذلك نستغرب لماذا يريد الكاتبان أن يفصلا بين الكاتب وعمله وفي أيديولوجيتهما أن العمل هو نتاج فكر الكاتب وفكره نتاج معتقده الأيديولوجي وانعكاس لما يريد (العالم أن يكون عليه والكاتب والفكر لا ينفصلان، ووجه الغرابة أن يطالب الناقدان منقوديهما أن لا يكترثوا لهذا النقد التجريح في أحايين كثيرة، وهنا لابدّ من الإشارة إلى طبيعة المرحلة التي ظهر فيها هذا الكتاب وهذا النقد وإلى طبيعة المرحلة التي نتناول نحن الآن فيها مثل هذا النقد، فالشقة الزمنية والفكرية وطريقة تناول الأفكار ذاتها لابدّ من أن تكون اختلفت.

ولكي لا يكون كلاً منا خالياً من الأدلّة نورد بعض الإثباتات على ما ذهبنا إليه من أحكام:

■* مفهوم الأيديولوجيا من أكثر المفاهيم صعوبة في التحديد. فالكتابة عنه تعد مغامرة غير محمودة.

1- في البداية وقبل الحديث عن أدب عبد السّلام العجيلي أرّخا بملخص شديد على شكل سيرة ذاتية، لحياته وقرّرا موقعه الاجتماعي والطبقي والقبلي.

2- وعندما دخلا إلى الحديث عن كوليت خوري لم نجد مثل ذلك وإنّما اعتمدا في تحديد الهوية الطبقيّة للكاتبة على سؤال وجهه الناقد محيي الدين صبحي إليها حول كونها بورجوازيّة ويستمران بعد ذلك في مناقشة القضيّة بعيداً عن قصصها. وإنّما يعتمدان على هذا السؤال اعتماداً كليّاً للولوج إلى عالم القصّة ومعروف أنّ الإسقاط، وهو يوقع أصحابه في الفرضيّة السلبيّة غير المقبولة ونحن هنا لا ندافع عن كوليت خوري، وإنّما نتناول القراءة الأيديولوجيّة للكاتبين.

3- وكذلك يخرج الكاتبان عن منهجهما في التّأريخ للكاتب الّذي يدرسانه عندما يتعرّضان لغادة السّمان، ويفتتحان الحديث عنها بسؤال وجوديّ يتعلّق بالغربة وهو كذلك للناقد محيي الدين صبحي، لكنه يوغل هنا في مسائل ربّما تكون سيكلوجيّة أكثر من كونها أيديولوجيّة وعلى الرغم من ذلك فالكاتبان يعتمدانها مدخلاً إلى عالم غادة السّمان الأيديولوجي وهنا نقول: إنّ شهادة الكاتب تكون مضلّلة ولا يمكن الاعتماد عليها إلا إذا استنتجت من إبداعه أو دعّمها هذا الإبداع.

4- وبالطّريقة نفسها يعتمد الكاتبان على شهادة لجورج سالم يدلي بها في مجلة المعرفة السّوريّة ثم ينتقلان إلى معالجة قصصه.

5- نفاجأ بعد ذلك بالولوج إلى تحليل مسرحية مصطفى الحلاّج دون حديث عنه وعن أيديولوجيته..

6- ويعود الكاتبان إلى شهادة هاني الرّاهب كما فعلا سابقاً مع غيره ليثبتا أيديولوجيّته التي صنفاه تحت عنوانها.

7- ويعرض الكاتبان شهادة قدمها وليد إخلاصيّ عن نفسه يوضّح فيها انتماءه الأيديولوجي ويثبتها الكاتبان لتكون وثيقة أيديولوجيّة يقرّران من خلالها نظرتهما إلى أدبه.

8- وعندما انتقلا كما رأينا إلى تصنيف البورجوازيّة الصغيرة من الكُتّاب قرّرا في البداية انتماءهم إليها وأثبتا ذلك- كما يبدو من خلال معرفة شخصيّة، وليس من خلال النّصوص التي لم نجدهما يحلّلانها جميعاً.

9- وبشكل مفاجئ أيضاً يطالعنا الكاتبان بتوثيق وترجمة لحياة صدقي إسماعيل مستمدّين من جريدة الثورة السورية،

وهي الترجمة الثانية بعد ترجمة العجيلي، والسؤال المطروح: لماذا عاد الكاتبان إلى هذه الترجمة وهما اللذان تخليا عنها بعد ترجمتها للعجيليّ واعتمدا نموذج الشهادات لتحديد أيديولوجيّة الكتّاب.

وفي نهاية الحديث عن هذا الكتاب لابدّ من إثارة الانتباه إلى عنوان الكتاب الذي يقدّم الأيديولوجيا على الأدب ويجعلها في المرتبة الأولى والأهم من الأدب، وهو بذلك ينطلق من مقولات خارج الأدب لفحص الأدب وفقها في حين أنّ الدراسة التي تتوخى استيحاء النّص واستيعابه تنطلق من النّصّ لاستنتاج مضمراته ولاستنتاج الفحوى الحقيقية لرؤية الكاتب الأيديولوجيّة.

■* الأدب المعاصر أصبح في تجلياته وأهدافه وقدراته يصدر عن رؤى فكرية وأيديولوجية.

وإذا ما تجاوزنا هذا الكتاب الّذي أثار مناقشات ومناحرات حادّة وانتقلنا إلى مثال آخر في أمثلة القراءة الأيديولوجيّة؛ سنجد بين أيدينا كتاباً للعربي المغري. سعيد علّوش الذي يتناول بنضج وعمقٍ مجموعة من الروايات المغربيّة.

فهو في البداية يظهر العلاقة بين الحديث الرّوائيّ والأيديولوجيا.

ويقسم الرّواية المغربية إلى مجموعة من الأقسام، كل قسم يجمع بين رواياته موضع واحد؛ فأوّل قسم: الرواية الاستعمارية التي يبرز أيديولوجيّة الحديث الروائيّ تاريخياً تحت ثلاثة تيّارات:

1- [illegible]: 1830- 1900

2- [illegible]: 1900- 1935

3- [illegible]: 1935- 1950

والقسم الثّاني: رواية التعبير الفرنسيّ وهي في أغلبها ذاتيّة، تتساءل حول الظرف والأشخاص وأسرهم ومجتمعهم.

والقسم الثالث: الرّواية ذات التعبير العربيّ المحمّل بمهمّة تتجلّى في ظاهرتين: الأولى تأريخ روائيّ والثانية ترجمة ذاتيّة.

وبعد ذلك يدرس الكاتب الظاهرة التخييلية والتاريخية في رواية المغرب العربيّ ويقرّر أن "هذا النموذج تركيبيّ وتكويني في منطلقه، وهو يهدف بهذا إلى رسم حدود وعيّ روائي بالمغرب العربيّ، أكثر ممّا يحلل عناصره التي تتطلب عملاً جماعياً ورؤية عضويّة" ص 23 ويفرّق الكاتب بين حديث روائي وحديث تاريخي، وبين حوافز الشكل التّاريخيّ، ويحدّد الحدود بين التّاريخي والتّخييلي فيما يلي:

1- تاريخ المغرب العربيّ هو بذاته في حركة دائبة يبحث عن نفسه ويتكوّن بإيقاع أرتب من الرّوائيّ.
2- التّاريخي يعيش أزمة المؤسسات والمجتمع.
3- التّاريخ يحمل داخله كل مخاطر التّاريخي من أجل التاريخيّ وليس لفلسفة هذا التّاريخ ص 26.

ويستنتج في النهاية أنّ التّاريخي بالنسبة للرّوائيّ مادّة طينية وهو بذلك يقدم بمقدمات من أجل ربط الواقع بالتخييل.

وبعد ذلك يستوضح الكاتب المكوّنات الأيديولوجية لأقسام الرّواية التي تحدث عنها سابقاً؛ فيرى صورة المستعمر والعنف التّاريخي، والصّراع بين الأنا الوطني والآخر المستعمر وهو بهذا يوضّح لنا رؤية الآخر ومفهومه في الرّواية وكذلك علاقته بالأنا التي تؤلفّ الذات وهذا البحث ذو أهمية كبيرة على المستوى الأيديولوجيّ. فهو يقدم مقولةً بالغة الأهمية الأيديولوجية وهي مقولة الذات والآخر والعلاقات الحضارية بينهما ويقدم لنا الآخر قوّة تسعى إلى تحضير الذات لجعل الذات مشابهة للآخر، وهو ما يمكن أن ندعوه الاستنساخ الحضاريّ ويبدو عند ذلك الآخر ظالماً وأن العنف الثوريّ الواعي وحده القادر على قلب الميزان؛ ميزان القوى وتأكيد الهويّة الصحيحة ثم يطالعنا الكاتب بتصوّره للمستعمر فيما يدعوه (شبه الحديث الديني) وهو ما يجعل الآخر المعادي موصّفاً بمصطلح (الكافر) و"شبه الحديث الدينيّ الرّوائيّ مكوّن انطلاقاً من محاكاة اللغة التقليدية للدين" ص 406 وهذا بالضرورة يستدعي ظهور المقاومة في شعب يهتمّ بالأنا والآخر ويبدو أن الحديث التخييلي كما يراه علّوش "يتكئ على ذاكرة مهمومة، تحتفظ بشحنٍ تتبثق على المستوى الإبداعيّ، لتحديد علاقة الأنا مع الآخرين" ص52 ويَرصُد سعيد علّوش الوعي الخاطئ أو ما يدعوه في مكان آخر فعلى مستوى الرّؤية فهي "تجهد نفسها عند روائيّ الشكل التّاريخي في أن تظهر عصريّةً، وهذا معقول في حدّ ذاته إلا أنّ عمل الحديث الرّوائيّ في انكبابه على الماضي كموضوع يطرح إشكالية المفهوم المنطلق منه" ص60

"وتحتل العلاقة بين المبدع والأيديولوجية أهميّة قصوى لأنها تحدّد الاختيار الأيديولوجي لروائي المغرب العربي في مواجهة الشكل التّاريخي" ص61.

■* القراءة السيكولوجية وهي القراءة التي تعتمد منجزات علم النفس ونظريات فرويد وتلاميذه.

وضمن هذا الوعي الخاطئ الفاسد فإن البحث عن التعصير أو التحديث يقدّم في الرّواية في مستواه الفاسد منزوع الثقة في مقدرته التحديثيّة مؤكداً على وظيفته بشكل مهترئ ص 65 والوعي الثالث هو الوعي الممكن، وأوّل تجليّاته في الحديث السخري (أي الذي يتناول الواقع بالسخرية) إن الحديث الممكن بالتغرب العربي هو الذي ينطلق من هذا المفهوم من أجل وعي تاريخي

للموضوع وجماليّة منطقية في البناء الرّوائي" ص67.

وبعد ذلك يقدّم لنا الكاتب البُنى الممكنة في الحديث الروائيّ فيتوصل إلى البينة التفاؤلية في رواية (الزلزال) للكاتب الجزائري الطاهر وطّار..

ويقدّم الحضارة الخائبة في رواية عبد الله العروي (الغربة) ثم يبيّن الصراع الطبقيّ في رواية العدوان لعزّ الدين المدنيّ وفي النهاية يقدّم لنا جدولاً بالطابع الاجتماعي لمجموع الرّوائيين "المغاربة" وهو في ذلك كله يرصد العمق الاجتماعيّ والدّلاليّ للرّواية المغاربيّة"..

وخاتمة لتناولنا لهذا الكتاب يمكننا القول: إنّ الموضوعات الأيديولوجية التي عالجها الكتاب:

1- موضوعة الذّات والآخر وفق علاقتهما المتبادلة في التأثير والتأثر وردود الفعل والارتكاسات المتبادلة أيضاً. ويتجلّى العنصر الأهمّ في قيام (الآخر) في هذه العلاقة بالاعتداء على الذات وهذا ما درسته القراءة الأيديولوجية تحت عنوان لهذا الموضوع.

2- الموضوعة الثانية: وهي الاستعمار أو الرواية الاستعمارية ورؤية الذات.

3- الموضوعة الثالثة: الصّراع الطبقي

4- الموضوعة الرابعة: البنية التفاؤليّة

5- الموضوعة الخامسة: إدراج المجتمع العربي في مسيرة التنافس الحضاري العالميّ.

والمثال الثالث المهم في هذا المجال هو كتيّب اختيرت فيه ثلاثة موضوعات من موضوعات الندوة الأدبيّة الأولى في مهرجان قابس الدوليّ بتونس تحت عنوان: "الخطاب الرّوائيّ بين الواقع والأيديولوجيا وعُنونَ الكتاب بـ "الرّواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيا" وهو مثال ضروريّ لمتابعة القراءة الأيديولوجيّة..

أوّل هذه الموضوعات للناقد العربيّ المعروف محمود أمين العالم بعنوان "ملاحظات نظرية حول الخطاب الرّوائي– الواقع الأيديولوجية" وفيه يحدّد العالم مفهوم الخطاب الرّوائيّ مظهراً أن (الخطاب واقع ويقرّر أن التنوّع هو سمة أساسية من سمات الخطاب الرّوائي رغم وحدة كينونته كجنس أدبيّ محدد ص 11 ثم يحدد المفهوم بدقة قائلاً: "فالخطاب الرّوائيّ بشكل عامّ هو بنية لغويّة دالّة أو تشكيل لغويّ سرديّ دالّ يصوغ عالماً موحّداً خاصّاً، تتنوّع وتتعدّد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات والأمكنة والأزمنة" ص11.

ثم ينتقل العالم إلى تحديد مفهوم الواقع وهو المحدّد الثاني للدّراسة والمرجع الأوّل للرّواية ويقرّر أنّ هناك واقعين لا واقعاً واحداً؛ الأوّل: (واقع الخطاب الرّوائيّ نفسه والواقع الإنسانيّ الخارجيّ بكل ما يحتدم. به من حياة وإنتاج وممارسات) ص 13 ويرى أن التعبير الإنسانيّ عامة أيديولوجي بالضرورة، لذلك فالنتيجة أن الخطاب الرّوائي والتعبير الأدبيّ عامّة أيضاً أيديولوجيّ بالضرورة...

ويخلص إلى أن (الأيديولوجية لا تتجلى في المواقف الاجتماعيّة والسّياسيّة فحسب؛ بل قد تبرز بشكلٍ أو بآخر في قضيّة حبّ، وفي رؤية للطبيعة أو في حكاية أسطورية مجرّدة فهي الدلالة المؤثرة للخطاب الرّوائيّ)

وفي الموضوع الثاني من الكتاب وعنوانه "قتل مفهوم البطل منظور فكريّ يخلق نمط بنيته في القصّ العربيّ المعاصر للدّكتورة يمنى العيد تقدم لنا في البداية تصوّرها للكتابة والمعاصرة في الكتابة والحياة في الكتابة.

وتناقش بعد ذلك تجربة إلياس خوري في محاولتها التّجديد في تقنية القصّ والتي تطول نمط البنية ومفهوم البطل في علاقته بالرّاوي الكاتب، وتعرض أنماط القصّ عند إلياس خوري وهما نمطان أوّلهما يتمّ بهيمنة موقع الرّاوي البطل الذي يحكم منطق السّرد والنمط الثاني يتميّز بالخروج على مفهوم البطل الرّاوي، وتطرح الكاتبة أمثلة على ذلك من روايات الكاتب وقصصية، لهذا فإنّ القول الفصل في موضوع الدّكتورة يمنى العيد أنها لم تذكر شيئاً على الإطلاق في مقاربتها له علاقة بالأيديولوجيا وإنّما تابعت موقع البطل وموقع الرّاوي؛ وهما تقنيتان نصيّتان تتعلقان ببنية الرواية وليس بالرّؤية الأيديولوجيّة، وهي مقاربة لا تندرج مطلقاً تحت عنوان الكتاب الذي أدرجت فيه.

أمّا الموضوع الثالث والأخير فهو للناقد والرّوائي العربي السّوريّ نبيل سليمان بعنوان: (الواقع– التّخييل والأدلجة في الرّواية العربيّة الحديثة)، ويبدو أن نبيل سليمان هو الذي اختار البحوث الثلاثة من بحوث النّدوة وجمعها في هذا الكتاب لأنّه صاحب الدّار النّاشرة وله مقاربة فيه.

أوّل ما يُطالِعُنا به نبيل سُليمان مناقشة واقع الخطاب الأدبي والنقديّ التلقيني الذي يحمل الأجوبة المطلقة، ويعود إلى

■* تاريخ المغرب العربي هو بذاته في حركة دائبة يبحث عن نفسه ويتكون بإيقاع أرتب.

البدايات من مندور والفاخوري ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ورئيف خوري... ويقرر أنّ (الواقع، التخييل، الأدلجة) علامات استقطاب في المشهد الرّوائيّ والنقدي العربي الراهن ص47.

ويُبين لنا أنه سيدرسُ ثلاثة نماذج لحيدر حيدر، صنع اللّه إبراهيم، وهشام القروي، ثم يبدأ بتحديد مفهوم الأيديولوجيا وعلاقتها بالنّص الروائي ويرى أن النص الروائي ليس عامة أيديولوجيا فهو يتضمنها وهي لا تحدّه ص 50 ويدرس العلاقة بين الواقع والتخييل ويخلص إلى أن (الواقع الرّوائي هو نتاج التخييل والتخييل مهما ضرب بعيداً أو بدا منبتّ الأصرة بالرّحم الاجتماعيّ هو نشاط اجتماعي كما أنه نشاط فردي) ص51.

وفي دراسته لرّواية حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" يتوقف عند المفاصل التّالية:

1- للرّواية طموح كتابة التّاريخ الفنّي.
2- اللعب باللّغة: أي أنه يستعين على رسم الأجواء والمواقف وتكوين الشخصيّة باللغة؛ وبهذا تتعدّد اللغة وصولاً إلى تعدّد الأساليب.
3- معاناة تجربة حيدر حيدر اللغوية من شرك الإنشاء وما يتصل بذلك من تضبيب وتهليم الرّؤية.
4- مارس حيدر حيدر لعباً فنية أخرى، لعبة المونتاج السينمائي التي يسّرت تنسيق علاقة التخييل بالتّاريخ.

وهذه المفاصل الأربعة التي وقف عندها الكاتب أيضاً لا تندرج في إطار الأيديولوجيا وإنّما هي قضايا تتعلق ببناء النص الروائي وهي تجافي بوضوح العناصر الأيديوبولوجية التي مرّ معنا أمثلة كثيرة عليها.

■* البحث عن التعصير أو التحديث يقدّم في الرواية في مستواه الفاسد منزوع الثقة في مقدرته التحديثيّة.

– الخصائص الّتي ميزت النقد الأيديولوجي

1- الإيهام بالالتفات إلى مادّة النّصّ اللغويّة
2- التركيز على المضمون الاجتماعي والأيديولوجيّ وفق تصوّرٍ للنّاقد لا يمكن التحقق من مطابقته أو عدم مطابقته للنصّ المدروس إلا بالرجوع المباشر إلى النص.
3- المقابلة المباشرة أحياناً بين مضمون الرّواية والواقع.
4- انحسار الكلام عن جماليّات البناء الرّوائيّ.
5- اعتبار الرّواية خطاباً أيديولوجيّاً مباشراً.

❑

❑ الهوامش:

1- الأيديولوجية العربيّة المعاصرة؛ عبد الله العرويّ، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، ط 4 1981 ص13 من المقدّمة.
2- النقد الرّوائي والأيديولوجيا، حميد لحمداني.
ويمكن رصد مفهوم الأيديولوجيا في تطوّره وحدوده المتنوّعة في كثير من الكتب وأهمها:
أ- الأيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، ميشيل فاديه، ترجمة أمينة رشيد- سيد البحراوي، دار التنوير، بيروت ط1/ 1982
ب- الأيديولوجيات، فرناند دومون، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق 1977
جـ- أيديولوجية السلطة وسلطة الأيديولوجية، جوران نربورن، ترجمة إلياس مرقص، دار الوحدة بيروت ط 1/ 1982

❑

❑ المصادر والمراجع

1- الأيديولوجية العربيّة المعاصرة، عبد اللّه العرويّ، ترجمة محمّد عيتانيّ، دار الحقيقة، بيروت، ط4 1981
2- الأيديولوجيا وثائق من الأصول الفلسفية، ميشيل فاديه ترجمة أمينة رشيد، وسيّد البحراويّ، دار التنوير، بيروت ط(1) 1982

3- أيديولوجية السّلطة وسُلطة الأيديولوجيا، جوران ثربورن، ترجمة إلياس مرقص، دار الوحدة، بيروت ط(1) 1982
4- الأيديولوجيات، فرناند دومون، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثّقافة، دمشق 1977.

* * *

1- الأيديولوجيا والأدب في سوريّة، نبيل سليمان وبوعلي ياسين، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ط2
2- الرّواية والأيديولوجيا في المغرب العربيّ، سعيد علّوش، دار الكلمة، بيروت، ط2، .1983
3- الرّواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيا، محمود أمين العالم يمنى العيد، نبيل سليمان، دار الحوار، دمشق 1986.

❑❑❑

مفهوم الفردوس الأمومي في أعمال غالب هلسا

موفّق محادين

إن الفردوس الأمومي المفقود أو المنشود، هو الأيديولوجيا، التي احتلت عند غالب مكانة وموقع الأيديولوجيات الأخرى في العلاقة بين المنهج "الماركسي الخاص" وأيديولوجيا هذا المنهج. وليس في ذلك ما يثير التباساً ما، حول الماركسية عند غالب، طالما أنه اعتبر المنهج الماركسي، المنهج الوحيد لصياغة نظرية في المعرفة وبالتالي لاعتبار التصورات الأخرى، مجرد معارف في خدمة الماركسية وليست مناهج قائمة بذاتها؟..

بل إن غالب لا يرى في العصور الذكرية سوى حلقة من حلقات النفي الهيغلي، كمتعين سلبي ووسط طبيعي للصراع، الذي لم يحسم بعد، بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والطبيعة. فتصبح الماركسية عنده فلسفة العصر القادم، أي العصر الأمومي الجديد، بدلالة الصراعات الجارية، وبالتالي الفلسفة الوحيدة، التي تجعل من الحقيقة، حقيقة مطلقة، ومن المعرفة النسبية بها معرفة نافعة وإنسانية. هكذا ينتج غالب، عبر حيلة الكتابة وحلم اليقظة تصوره ومدلوله الخاص عن حركة التاريخ كحركة صراع بين المجتمع الأمومي والمجتمع الأبوي في حلقاته المختلفة، العبودية والإقطاعية والرأسمالية."

■* غالب هلسا لا يرى في العصور الذكرية سوى حلقة من حلقات النفي الهيغلي.

وإذا كان غالب قد تأثر بكتاب "الطوطم والتابو" الذي يرد فيه "فرويد" الأيديولوجيا الأبوية، إلى مزيج من الثورة على الأب والندم لقتله. فقد تأثر بالمقابل بمنظومة الأفكار الأمومية الأخرى، وخاصة عند باخوفن وفروم، التي سمحت له بتجاوز مشكلة المرأة، كمشكلة من مشاكل المجتمع البرجوازي، يمكن حلها بتحويل المرأة إلى ذكر برجوازي (داكو، شرابي) وإطلاقها على المجتمع الأبوي الرأسمالي برمته. فالخوف من تحرير المرأة الكامل في هذا المجتمع هو خوف المجتمع الأبوي على نفسه. إن المرأة هنا، هي المشروع الثقافي الاجتماعي التاريخي المضاد، وليست نقطة على جدول أعماله. إنها المرأة الحلم، الجنة المنشودة المشترك العمومي، الذي يوحد الإنسان بالطبيعة، بالطفولة وليس الحيز الأبوي الميت كوجه للاستلاب في أعلى صوره، من الاستلاب الأنثروبولوجي إلى الاستلاب السلعي. من هذه النقطة بالذات، كان غالب يؤشر على مشروعه الروائي -الفكري- المعماري، الجمالي، ويقدمه عبر قراءات ومفاهيم ثلاث أساسية، هي المكان، الجسد، الفكر المتجاوز، ويعيد إنتاجها في كل مرة، كتجليات أو إيقاعات مختلفة لمفهوم واحد، هو الفردوس الأمومي المفقود- المنشود.

الفكر المتجاوز

ينطلق غالب من كتاب فرويد "الطوطم والتابو" ليقرأ ظاهرة الأيديولوجيا الأبوية كمزيج من الثورة على الأب والندم لقتله والتكفير عن هذا الندم الذي تعيد العلاقات الأبوية السائدة (في المجتمع المدني والسياسي) إنتاجه كلاوعي جماعي أخصائي تاريخي وعقاب على خطيئة الإقدام على قتل الأب التي تعادل المعرفة "الأكل من الشجرة المحرمة" والتي تستدعي العقاب، التجوال الأبدي (أوديب- أوديسيوس) والخروج من الجنة. وهو ما يعادل انهيار المجتمع المشاعي الأمومي ودخول المرأة، كما الأفعى نفق العذاب التاريخي حسب العهد القديم وتحول العلاقات بين الإنسان وبين الإنسان والطبيعة إلى علاقات صراع أبدية تحكمها المعرفة كوعي إيجابي (السجستاني).

"وقال الرب اللإله هو ذا الإنسان صار كواحد منا عارف الخير والشر. والآن لعله يمد يده ويأخذ من شجرة الحياة أيضاً ويأكل ويحيا للأبد. فأخرجه الرب الآله من جنة عدن ليعمل في الأرض التي أخذ منها. فطرد الإنسان وأقام شرقي جنة عدن

■* المعتزلة من أبرز تجليات الوعي المتجاوز الذي يشكل الإرهاصات الأولى للفكر المادي الجدلي النقدي المعاصر.

الكروبيم ولهيب سيف متقلب لحراسة طريق شجرة الحياة".

ومع المعرفة تبدأ الخطيئة، والمعاناة المؤلمة للإنسان. الأب لا يريد لأبنائه أن يروا: "فقال الرب الآله للحية لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية. على بطنك تسعين وتراباً تأكلين كل أيام حياتك. وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه. وقال للمرأة تكثيراً أكثر أتعاب حبلك: بالوجع تلدين أولاداً. وإلى رجلك يكون اشتياقك وهو يسود عليك. وقال لآدم لأنك سمعت إلى قول امرأتك.. ملعونة الأرض بسببك. بالتعب تأكل منها كل أيام حياتك. بعرق وجهك تأكل خبزك.

ويضيف غالب "الشعور بالندم، واستثارة هذا الشعور هي جوهر الفكر اللاهوتي كأن الإنسان يعيش في ظل الخطيئة الأصلية. وخطيئته هي المعرفة، القدرة على التفريق بين الخير والشر. فالإنسان -طبقاً للمفهوم اللاهوتي- ملعون لأنه أصبح "عارفاً الخير والشر"، أصبح كالآلهة "كواحد منا". والسلطات العربية تتخذ صورة الإله، ونفس منطقه. تبدأ من نقطة استثارة الشعور بالندم من خلال فرض طغيان المثالي على الواقعي. المثالي السلطوي يحدد نمطاً إنسانياً مفرغاً من الرغبات والمطامح والقدرة على الاجتهاد. إنه لا يرتكب أبداً معصية التمرد أو الرفض أو النظر إلى أعلى. أي أن المواطن المثالي، بالنسبة للسلطة هو ذلك النمط الامتثالي الذي يستقبل مصيره راضياً، ويحمد الحاكم، الذي يقمعه، الذي لا يحمد على مكروه سواه.

ولنختصر فنقول أن الإنسان تحت ظل الفاشية مرسوم بالخطيئة في العمق، والشعور بالخطيئة يولّد الشعور بالندم. يعني هذا أن الضحية تتبنى وجهة نظر جلادها. وبهذا يصبح القمع مبرراً من وجهة نظر الضحية: ما دمت أنا خاطئاً فعقابي عادل.

هكذا يصبح العقاب جزءاً من الندم والتكفير عن الذنب، وليس شيئاً منفصلاً فتتساوى معصية الإله التوراتي مع معصية الأب والحاكم، ويظل الإنسان خاطئاً أمام هذا الثالوث، مما يستدعي التكفير الدائم بالإخصاء الروحي -النفسي الكامن في تقاليد وقيم المجتمع الأبوي.

ويوضح غالب في كتابه "العالم مادة متحركة" "أن الشعور بالندم واستثارة هذا الشعور هي جوهر الفكر اللاهوتي والإنسان يعيش في ظل الخطيئة الأصلية، وخطيئته في المعرفة، أي القدرة على التفريق بين الخير والشر".

إن الإخصاء كعقاب من فوق وكمعطى ندم سيكولوجي- اجتماعي في اللاوعي هو الحجر الأساسي في البناء الأيديولوجيا الأبوي- القمعي، بل إن حركة الناس وسلوكهم داخل هذا المجتمع مظاهر للتعبير عن هذين النقيضين المتوحدين داخل هذا البناء، الإخصاء من جهة والشعور بالندم من جهة أخرى. أما تجليات هذه الآلية عند غالب، فهي الفكر الجبري الأشعري القديم الجديد كفكر أبوي- إخصائي قمعي غير سببي يستغرق كل العهود الطبقية من العبودية وحتى الرأسمالية.

يقول غالب "لا أعرف أمة توحد في تاريخها الفكر الفلسفي مع الواقع الاجتماعي الاقتصادي، كما حدث في التاريخ العربي الإسلامي. لقد كانت فاعلية الفكر الفلسفي في التعبير عن الواقع الاجتماعي وعن تناقضاته، وفي توجيه هذا الواقع ظاهرة من أبرز ظواهر هذا التاريخ ونشأة الفكر الجبري وترسيخه كفكر سياسي وفلسفي متكامل بدأ منذ أن بدأ تغير العلاقات الاجتماعية وفرض سيطرة كبار الأثرياء في عهد الخليفة الثالث عثمان بن عفان".

■* الشعور بالندم واستثارة هذا الشعور هي جوهر الفكر اللاهوتي.

"إن الدراسة المتعمقة لأية قضية فلسفية.. سوف تكشف وراء السطح اللاهوتي الميتافيزيقي بعداً اجتماعياً، وأن وراء ذلك صراع المصالح الاقتصادية. وبهذا تصبح دراسة الفلسفة العربية إحدى الوسائل الرئيسية في دراسة التاريخ العربي، ليس فقط لكونها تعبيراً عن الصراعات والأحداث الدامية التي عاشها المجتمع العربي في فترات تاريخية حافلة، تمتد من بداية الإسلام إلى سقوط بغداد على أيدي التتار، بل إن هذه الفلسفة يجب أن تدرس كعقيدة سياسية ودليلاً لأحزاب وحركات سياسية.

وينطلق من ذلك لقراءة الفكر الأشعري كفكر إخصائي قمعي ودوره الكبير في صياغة مجمل التاريخ العربي وتطويق العقل دائماً بمفهوم الخطيئة- بما ينطوي عليه من اختيار، واعتراف بالسببية الموضوعية، ومحاولة مبكرة لتجاوز القهر الرسمي وتسويغاته المعروفة بالعقاب الإلهي.

ويتابع غالب هذا الفكر في أكثر من نموذج روائي وفكري، ويتوقف خاصة عند كتاب منير شفيق "الإسلام في معركة الحضارة" الذي يرد عليه غالب في كتاب مضاد هو "الجهل في معركة الحضارة" مستنداً إلى المعتزلة وأعمال إبراهيم بن سيار النظام خصوصاً، وإلى الشكلانية المبكرة كما مثلها الجاحظ والجرجاني وابن المقفع وخاصة في باب برزويه الذي يتوقف عنده غالب طويلاً.

كما يتابع الفكر الأشعري في عملين روائيين عربيين، هما رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ ورواية "الحرب في بر مصر" لـ يوسف القعيد، ويرد عليهما في روايتين هما الضحك والسؤال. في الضحك التي تدور أحداثها بين القاهرة وعمان، يقدم نماذج هامة من التاريخ، ومن الواقع أيضاً، وخاصة عيسى المناضل الذي تعرض لعملية إخصاء من نمط ما تعرض له مغني الخليفة الذي تجرأ على إغواء إحدى جواريه.

أما رواية السؤال المستمدة من قصة حقيقية لسفاح القاهرة محمود سليمان 1961 الذي اعتقل لجرائم سرقة وتحول إلى مجرم آخر بعد خروجه من السجن بعد اكتشاف خيانة زوجته مع محاميه، واحترف القتل حتى ساعة مصرعه في أحد كهوف حلوان.. فتتناول جوهر السلطة القمعية وأيديولوجيا الإخصاء والقمع الأبوية في كل تجلياتها. ويعلق غالب نفسه على هذه الرواية بالقول "أن الجلاد ليس محايداً أنه يتفاعل مع ضحيته، ولقد شاهدت نمطين ممن يقومون بالتعذيب، في سجن القلعة، في مصر. واحد كان ينهار بعد أن

يمارس التعذيب، وآخر كان يواجه تغييراً كلياً عندما يمارس التعذيب وله انحناءة في الكتف والعنق، وكان صوته خافتاً" كأنه يعتذر على الدوام وهو يعاني ارتباكاً وخوفاً. وعندما كان يقوم بالتعذيب يصبح له جسد فهد، مرناً سريع الحركة، وفي تلك اللحظة كان العرق ينز من جسمه بغزارة كأنه يقف تحت مطر ثقيل، واغرب ما كان يحدث له هو ذلك الإحساس بالجوع، كان يلتهم طبقاً من اللحم المسلوق وراء طبق، ويشرب كميات هائلة من الحليب. إلى هذا الحد من العمق يبلغ التفاعل بين الجلاد وضحاياه. أن تحولاً عميقاً يحدث في بنيته النفسية والروحية، وكذلك تحولاً في اتجاه طاقاته النفسية حيث يقال أن غالبية الذين يقومون بالتعذيب تندمج عندهم عملية إجراء التعذيب بالعملية الجنسية. فيصبح التعذيب جزءاً من الإشباع الجنسي وفي حالات معينة يصبح بديلاً عنه."

إن "السفاح" في رواية "السؤال" ينتمي إلى هذه الطائفة لقد جعله المرض العصبي يستعيد أنماطاً بدئية في السلوك تحول الإخصاء الروحي الذي تقوم به السلطة إلى أصله القديم، إلى إخصاء فعلي، مسترجعاً طقس إخصاء الآباء لأبنائهم.

ويضيف غالب: أعتقد أنني فيما سبق أساعد على إضاءة شخصية السفاح في هذه الرواية السؤال. إذ هو الممثل الأكثر صراحة ووضوحاً للموقف السلطوي من نظرية الأخلاق، فالسفاح هو جوهر السلطة القمعية. فقد كان متخصصاً في تعذيب الزهرة الحية للأمة، معتقليها السياسيين؛ وفي تصفيتهم روحياً وجسدياً ولكن الجلاد يتحول إلى ضحية. لقد ارتدت عليه ممارساته الوحشية على شكل مرض عصبي– نفسي، وبهذا انكشفت ميكانزمات القمع عارية صريحة.

■* ليس من أمة توحّد فيها الفكر الفلسفي مع الواقع الاجتماعي الاقتصادي كما حدث في التاريخ العربي الإسلامي.

إن خطورة هذه الآلية أنها كالسرطان، تنهش روح الإنسان وتحيلها إلى أجزاء منها.

أعني أنها تحول جميع تجاربه إلى براهين على صحتها وتستوعبها، فتناول مزيداً من التأكيد عبرها.

هذه الآلية تلغي الأسباب الموضوعية للشر والكوارث والمصاعب وتجعلها عقاباً على خطيئة مبهمة. بهذا تصبح السلطة ظل الله على الأرض، سيفه المسلط، والاعتراض عليها هو اعتراض على إرادة الرب. وهكذا تلغي إمكانية فهم المواطن لطبيعة السلطة. إن هذه الآلية تصبح، كما يقول أصحاب المنطق، مصادرة على المطلوب، والمصادرة هنا هي إلغاء قدرة الإنسان على اكتشاف طبيعة السلطة، وعلى الاستبصار بزيف مفهوم الخطيئة وما يتلوها من مشاعر الندم.

أما تلك الدينامية العامية التي خلقت من السفاح بطلاً فقد كان لها مصدران:

الأول، التراث القمعي الذي نفذ إلى أعماق الشعب (الأبناء) على امتداد آلاف السنين، والذي يربط بين البطولة، الارتفاع عن مستوى الإنسان المقموع، وبين السمات القمعية لرب العائلة (الأب)، خاصة سمة الإخصاء. أليس من الغريب أن يحتل مستوى البطولة، بالنسبة للشعب المصري، سفاحون من نمط محمد سليمان: أدهم الشرقاوي، لقد كان هؤلاء يثيرون الرعب أينما حلوا، ويستبيحون لأنفسهم أموال ونساء وأرواح البشر دون أن يصدهم أحد.

الثاني: أجهزة الإعلام، التي لا يرتفع مستوى العاملين فيها، في الغالب عن المستوى العامي. ودليل ذلك –بالإضافة إلى معرفتي الشخصية بهم– إن استجابتهم لجرائم السفاح كانت مماثلة للاستجابة الشعبية. إن ظاهرة الصحفي الأمي، البالغة الشيوع، يجب أن تدرس بعناية، خاصة وأنه يصوغ العقل العام. يكفي أن نعرف أن صحيفة كالأهرام كانت توزع يومياً ما يزيد على مليون نسخة.

في مواجهة هذا التراث وهذه الأيديولوجيا، وفي قراءة لغرامشي، يقوم غالب بوضع المثقف الأمومي مقابل المثقف، والمثقف الأبوي مقابل شبه المثقف، وذلك بدلالة الموقف من العلاقات الاجتماعية الأبوية السائدة، فيصبح كل مثقف منحازاً إلى هذه

■* السفاح في الرواية هو الممثل الأكثر صراحة ووضوحاً للموقف السلطوي من نظرية الأخلاق.

العلاقات شبه مثقف، لأنه سلبي مثلقي معني بإعادة إنتاج الدائرة الأبوية المغلقة التي تعيد إنتاجه داخلها. وذلك مقابل المثقف الحقيقي الإيجابي المتجاوز، الذي يغدو كذلك لأنه قوة وعي فاعلة مضادة يكابد من أجله الخروج من البحر الأبوي الميت بأدوات معرفية في ظل بنى اجتماعية غير متبلورة. فحيث تستدعي العلاقات الأبوية السائدة أشباه المثقفين الأشاعرة العضويين والتقليديين، لتكريس هذه العلاقات من خلال تعميم أنظمة دوغمائية جبرية للمعرفة، مهمتها تأكيد مقولات وأفكار قائمة ووأد الفكر والواقع في سلسلة من الرموز المعرفية الجبرية المقدسة، التي تفسر الواقع بدلاً من أن يفسرها الواقع، فإن هذه العلاقات نفسها تولد من حيث لا ترغب نقيضها، وهو عند غالب نقيض عام رغم أنه فردي وخاص، فهو الوعي الجنيني لعلاقات تمور تحت الأرض.

ولعل المعتزلة أبرز تجليات هذا الوعي المتجاوز الذي يشكل الإرهاصات الأولى للفكر المادي الجدلي النقدي المعاصر، تماماً كما مثلت الأشعرية القديمة الأساس النظري للجبرية المعاصرة. ويؤكد غالب باستمرار أن الوعي المتجاوز لا يكون كذلك إلا بقدر ما يكون خلاقاً وليس أيديولوجياً فقط. إنه حالة العقل، كحالة اختيار مؤهلة في الشروط الاجتماعية المنشودة لبناء الجنة الحقيقية على الأرض، حيث تعتبرها الجبرية الأشعرية مشروعاً سماوياً. فالجبرية الرأسمالية، من خلال مفهومي المصادرة والخطيئة، جزء من ماض لا يستعاد على الأرض أبداً.

ويرى غالب، إن المعتزلة وبخاصة إبراهيم النظام، كانوا التعبير الحقيقي عن هذا الوعي الذي لم يكن وعياً ذهنياً صرفاً بل تعبيراً عن بنى اجتماعية حملت ملامح رأسمالية في العصر العباسي الوسيط، من مؤشراتها كما يقول في مبالغات واضحة: (دفع ريع نقدي للمالكين العقاريين، بدايات تشكل سوق قومي واحد، ظاهرة المجان، الظاهرة الشكلانية، حيث يقصد الجاحظ والجرجاني).

فكما أن الرأسمالية المعاصرة، أنتجت نقيضها الفكري ممثلاً بالماركسية، فإن المعتزلة كانوا بدورهم نتاج ما أسماه بالرأسمالية العباسية، مع أن الأولى كانت قد استقرت كطبقة سائدة فيما كانت الثانية تتعرض لما أسماه بقمع الطبقة العسكرية البيروقراطية الإقطاعية، مما يوحي بأن المعتزلة مثلوا إبان "السيطرة الإقطاعية" في العصر العباسي الوسيط الحالة الفكرية المتقدمة التي مثلتها الرأسمالية في العصور الوسطى الأوروبية.

وهو ما يعرض معمار غالب الفلسفي كله للالتباس، غير أن التدقيق في قراءة غالب هلسا لهذه الفترة تشي بما هو أقل التباساً بدلالة قراءاته الخاصة لفكر إبراهيم، ليس كفكر تنويري يسعى إلى إضفاء العقلانية على علاقات الاستغلال في المجتمع الأبوي الإقطاعي بل كفكر مضاد لمجمل قيم المجتمع الأبوي. ولابد أن غالب اختار إبراهيم النظام من بين فلاسفة المعتزلة الكبار (واصل بن عطاء- العلاف- الجبائي- الجاحظ). لأن الحركة في فلسفته كانت المحور الرئيس لبقية الأصول الخمسة، وقامت بتعميق السنيوية، قبل أن يقوم ابن رشد بذلك "فالسيف الذي يقطع الحديد يقطعه ويتثلم في الوقت نفسه".

فهو عقل حركي مادي وليس عقلاً تنويرياً إصلاحياً.

■* يقوم غالب هلسا بوضع المثقف الأمومي مقابل المثقف، والمثقف الأبوي مقابل شبه المثقف.

وينطلق غالب من ذلك، لصياغة منظومة فلسفية شاملة في مواجهة أيديولوجيا الخطيئة والندم والإخصاء الأبوية، يكثفها في عدة مفاهيم أخلاقية:

1- الأساس الأول والرئيسي لعلم الأخلاق يجب أن يبنى على الحرية. فمنذ زمن طويل وحتى الآن كانت المفاهيم الأخلاقية السائدة مبنية على مزيج من البؤس والقمع. كانت ديناميتها الأساسية هي تغليب المثالي على الواقعي. هذه الرؤية لا ترى الإنسان الواقعي، بل الإنسان الواجب الوجود. إن إلغاء الظروف الواقعية في هذه النظرية، وعدم أخذها بالاعتبار، أدى إلى خلق ثنائية يستحيل تجاوزها. القيم الأخلاقية المقبولة اجتماعيا والمنفية عبر الممارسة اليومية.

ولقد كان هذا مجالاً لتحقيق الأهداف السلطوية بخلق ديناميه تستثير مشاعر الخطيئة والندم. فالفعل يبدو دائماً معارضاً للواجب، للمثل الأعلى.

2- الأساس الآخر الذي يقوم عليه هذا المفهوم هو إلغاء مفهوم الإخصاء. والتأكيد على احترام الجسد الإنساني والتعرف عليه أو إعادة اكتشافه كملكوت للحرية وليس كمصدر للخطيئة فالجنس- الجسد من خلال بطله مصطفى في السؤال حضور فعلي إنساني وفعل تحرر مقابل القهر والقمع الأشعري. وفعل حياة مقابل الموت. ويرى غالب أن تحرير المواطن الذي يعيش تحت ظل الفاشية يجب أن يبدأ من إبطال مفعول هذه الآلية، الآلية التي تستثير الشعور بالخطيئة وبالتالي الشعور بالندم. إن نجحنا في ذلك فنحن سوف نحرره من تبني وجهة نظر جلاده.

3- الأساس الثالث للمفهوم الجديد لعلم الأخلاق هو إلغاء مفهوم الخطيئة الذي يقوم على أساس المفهوم المعتزلي: الوعد والوعيد، أي أن كل إنسان يحاسب على أفعاله في هذه الدنيا فإن زاد خيره عن شره فقد نجا، وإن زادت شروره عن أفعال الخير ذهب إلى الجحيم.

يناقش أبو نواس هذه المقولة في قصيدته الشهيرة ومطلعها:

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء ... وداونى بالتى كانت هى الداء

إن جوهر الدعاية يقوم على أساس مقولة الوعد والوعيد فبؤس الحياة يتم تبريره بالمستقبل السعيد. والذين يدركون هذه الحقيقة هم الناجون ولا تذكر الدعاية شيئاً عن الواقع الحقيقي.

4- الأساس الأخير هو إزالة ذلك التهريج الرسمي الذي يلغي الفرد لصالح الجماعة (والجماعة هي مصالح الطبقة المسيطرة) أو إلغاء الجماعة لصالح الفرد، والجماعة، بالمعنى الثاني، تعني جموع الشعب المطالبة بتحمل البؤس لتدعيم سلطة الفرد.

الجســــــد

فيما يتعلق بالجسد تحديداً، فإن التعبيرات الأيديولوجية للواقع الأبوي لا تتحدد بذاتها كأنساق أيديولوجيا، بقدر ما تتحدد آليات القمع الاجتماعية نفسها. ولا تقتصر هذه الآليات على الإخصاء الروحي- النفس في اللاشعور الجماعي فقط، بل تذهب وبصورة متواصلة إلى تعزيز هذه الآليات من خلال ضخ التوتر بين الأنا العليا والأنا في نسيج الحياة اليومية، لكل أفراد المجتمع وتوسيع المسافة بينهما في ممارسات وأنظمة قيم أخلاقية على امتداد قوس الإخصاء والإقصاء الأبوي، من الإقطاعية وحتى الرأسمالية، ومن الأفراد إلى البنى الاجتماعية. ولم يكن المثال الذي عبرت عنه، محاولات إتلاف القدرة الجنسية لمصطفى أثناء التعذيب في رواية "السؤال" حدثاً عادياً في رواية عادية، بقدر ما كانت معادلاً للحرب الأبوية ضد آليات المضادة، معبراً عنها هنا في قمع الجسد كتعبير عن نفي الحرية ووأدها قبل أن تتداح في قبل أن تتداح في قلب الضرورة.

فكما أن قمع الغريزة الجنسية مبكراً، بالنسبة لطفل، يلغي غرائز كثيرة حيوية وإبداعية ويعطل حركة الدماغ، فهو كذلك بالنسبة إلى التاريخ البشري العام. ولذلك، عندما يدعو غالب إلى تحقيق الذات من خلال تحرير الجسد من فكرة الخطيئة الأبوية التي تعني خطيئة المعرفة وطرق الصدأ الأبوي حول صندوق باندورا، ويربط ذلك بتحرير الإنسان من العبودية المعممة ومطلقات الجماعة، فلأن ذلك تحقق للذات وليس تعيناً لها، فيصبح تحرير الجسد معادلاً للحلم، الفعل، الحياة، المقاومة، الحرية كوعي تاريخي للضرورة (مصطفى في رواية السؤال، جريس في رواية سلطانه) مقابل البرود الجنسي الذي يحتل موقعاً معادلاً للموت والإخصاء والخنوع (إيهاب في الروائيون).

ويتابع غالب، ظاهرة المجان في العصر العباسي، وعلى رأسهم أبو نواس وبشار بن برد وإسحق الموصلي، كأبرز تعبير لآليات المقاومة المضادة للقهر الأبوي ويتوقف عندها كتكثيف لكل معماره الفلسفي.

ويرى "أن مجموعة التجارب الفنية التي تعبر عن هذه الظاهرة، تشكل موقفاً متكاملاً يعكس انبثاق الإنسان كفرد يعي ذاته، يعي جسده في مواجهة موقف نظري يرى في الجسد خطيئة ويعي نفسه كإنسان منفرد مستقل، في مواجهة موقف سلفي يدمج الفرد في كيان متسع يفقد فيه تميزه وخصوصيته" "فإذا حاولنا أن نتعرف على الموقف المركزي في ذلك كله لرأينا أنه الجسد حيث نستطيع أن نلمس التوافق بين فكر المجان وفكر الفيلسوف المعتزلي الكبير إبراهيم بن سيار النظام. فلقد كان النظام يعتقد أن الكائن الوحيد في الكون كله، الذي يمتلك القدرة على الاختيار الحر هو الإنسان لأنه يمتلك جسداً" :

"فسبيل كون الروح في هذا البدن أن البدن آفة عليه وباعث له على الاختيار، ولو خلص منه لكانت أفعاله على التوالد والاضطرار".

ويتابع غالب ذلك في التجليات الرأسمالية الجبرية، التي تواصل إلغاء الجسد الإنساني لغايات إعادة إنتاج مفهوم الإخصاء، فمفهوم الخطيئة، ومفهوم دمج الإنسان في مطلقات الجماعة. وينطلق من ذلك، باحثاً عن علم أخلاق جديد يربط بين تحرير الجسد وتحرير الإنسان، على نحو ما كتب باخوفن عن قيمة النشاط الجنسي في نظام الأم، كنشاط متحرر من فكرة الانتقاص المسيحي.

■* الرأسمالية المعاصرة أنتجت نقيضها الفكري ممثلاً بالماركسية.

ذاكرة المكان

لم يترك روائي أو فيلسوف بصمات واضحة على المعمار الأدبي- الفني عند غالب كما فعل باشلار، الذي ترجم له غالب "جماليات المكان" وكما فعل الروائيون فوكنر وباسوس وستيفنسن الذين غذوا عنده أهم زاوية في معماره، وهي ذاكرة المكان، بيت الطفولة الحي، والمخيال الباشلاري المتحرر من التجريدي والحسي الميت، على ما فيه من حياة ظاهرة.

ولذلك ميز غالب كما باشلار بين المكان الذكوري والمكان الأمومي. فالمكان الباشلاري ليس محايداً فهو قد يكون مكاناً أبوياً كحيز بارد، يجري فيه عزل الإنسان عن جسده وحلمه وماضيه وتحطيم حنينه إلى الفردوس المفقود وبصورة إخصاء اجتماعي

عام داخل الحياة نفسها، أو بصورة إخصاء خاص داخل سجن أو زنزانة أو ساحة استجواب. وقد يكون مكاناً أمومياً، كبيت طفولة لا شعوري أليف ينبض بدفء المشاعر الأمومية (ماعين الأمومية، ريف فوكنر، باسوس، بلزاك وستيفنسن، مقابل عمان، القاهرة بغداد.. إلخ ومقابل الشمال الصناعي الأمريكي كما أدانه فوكنر وباسوس، ومقابل كومبراي عند بروست التي تبدو في "البحث عن الزمن المفقود" قريبة في بعض جوانبها من قرية ماعين في أعمال غالب هلسا الأردنية (سلطانة، زنوج وبدور وفلاحون، وديع والقديسة ميلاده وآخرون) بما تمثله من كسر للعلاقات التقليدية بين المكان والزمان، وبما تبعثه من تداعيات، تولد حيلة الكتابة، التي تتجلى في ضمير الراوي عند الاثنين، كاستعادة للذات خارج ماعين– كومبراي، ولكن بدلالتهما كبوابة خيال ذهبية، عند بروست وكحلم يقظة عند غالب. لكن غالب لا يستمر طويلاً مع بروست ويكتشف أن آخر ما كان يفكر فيه بروست صياغة رؤية شاملة تنطلق من كومبراي لإدانة تانسوفيل، بل إن كومبراي أقرب ما تكون إلى الضيعة البرجوازية الأبوية (البرجوازية الصغيرة الهامشية المتوترة) منها إلى بيت الطفولة الأمومي.

ويضغط المكان على غالب في متابعاته وأعماله الفكرية والأدبية المختلفة، ويربط بصورة عضوية وموضعية بين تحولات المكان وتحولات المرأة، بين بيت الطفولة كمعادل للفكرة الكلية الهيغلية، وبين المدن كتعينات أبوية.

ويستعيد فوكنر في رواية (الحرم) ويضع تمبل دريك، التي تنتمي إلى عائلة ريفية في الجنوب الأمريكي ضحية (بوي العنين الذي ينتمي إلى الشمال الأمريكي الصناعي، والذي يقوم بنقل تمبل إلى مكان للدعارة، في إشارة إلى دور المجتمع الصناعي الأبوي في استلاب ونفي المجتمع الفلاحي.

■* السيف الذي يقطع الحديد يقطعه وينثلم في الوقت نفسه.

ويرفض غالب بسبب ذلك، فكرة منير شفيق "الإنسان يولد صفحة بيضاء" وينحاز بالضرورة إلى فكرة الذاكرة الجمعية واللاشعور الجمعي بوصفه المصدر الأول للمعرفة الإيجابية كما كرستها المرحلة الأمومية.

ولا يقتصر التماهي بين المكان وبيت الطفولة وبين الفردوس الأمومي المفقود على استرجاع رومانسي أو تمجيد حقبة غابرة، بل يمتد عند غالب إلى مجمل تصوراته حول الإنسان والعالم.

هكذا تصبح المرأة محور الصراع بين تكريس الواقع الأبوي والتحرر منه، فهي تعين واستعادة معاً، وكل شخصية من شخصيات غالب النسائية الروائية، كانت تحمل ظلالاً من الشخصيات النسائية الأخرى التي تتحرك جميعها بين التعين الأبوي والمكان البارد (المديني) وبين الحلم الأمومي القابع في الذاكرة الأولى لبيت الطفولة (أمينة في رواية الضحك، تقيده في السؤال، ليلى في ثلاث وجوه لبغداد، أمينة في سلطانه، عزه في البكاء على الأطلال، نوال في الروائيون) أما التعين كمعادل للواقع فيبدو في صورتين: الأولى: المرأة كرمز للبرجوازية الطفيلية (سلطانة، وسهام في ثلاثة وجوه لبغداد..)

والمرأة أيضاً، رمز لحركة الناس المتعينة بكل ما تنطوي عليه من مفارقات الوحدة والصراع الحية، فتبدو المرأة هنا صورة بالغة التكثيف لهذه المفارقات، التي تبدو أكثر توتراً في أوساط البرجوازية الصغيرة المدينية، التي تعتبر أقرب للواقع الأبوي المتعين من ركام العلاقات الفلاحية في الريف. مقابل هذا التعيين

المعادل للواقع، يبرز الوجه الآخر للمرأة كاستعادة للذات، حسب التركيب الهيغلي، الذي يساوي الحلم، أي المرأة الحلم. وهي الأهم في أعمال غالب، بل هي المحور الرئيسي لكل هذه الأعمال. إنها المرأة الحلم التي تحتل المكان الأول في اللاوعي الجماعي بصورته الارتقائية الجدلية عند إريك فروم وليس بصورته الفرويدية الغائية.

■* التعبيرات الإيديولوجية للواقع الأبوي لا تتحدد بذاتها كأنساق إيديولوجية بقدر ما تتحدد بآليات القمع الاجتماعية نفسها.

ويرد غالب هذه المكانة لسببين متناقضين، يعرف الواحد منهما بدلالة الآخر :

أولاً: *أن الفرد لا يمكن أن يحقق ذاته في المجتمع الأبوي، وبالتالي فإن المجتمع الأبوي كمجتمع قمعي مجتمع لا عقلاني وبالتالي مجتمع اللاحرية ونموذجه التاريخي، المجتمع الرأسمالي وليس المجتمع الإقطاعي كما يذهب شرابي.*

ثانياً: *إن حلم الذات العامة، الإنسان التاريخي باستعادة الفردوس والتكوين المائي الأول والوطن الأول صورة عن حلم الإنسان الفرد المرتبط برحم الأم، كما هو صورة عن حس المرأة العفوي الأليف اللاشعوري.*

وهو الحس المرتبط بكون المجتمع الأمومي الأول كمجتمع للطفولة البشرية أقرب ما يكون للطفولة العادية بما تعنيه من عفوية متحررة من الضوابط الأبوية الصارمة، وبما تعنيه من ديموقراطية بدائية ومن رؤية عضوية نظيفة للعلاقات بين الناس وبين الناس والأشياء من حولهم. إن شخصية الفرد، كما شخصية المجتمع، تبدو كما يقول فروم عن طفولته المبكرة، وهو ما يجعل القمع الأبوي– المباشرة للمرأة كعنوان للقهر الطبقي– الإنساني العام، يستدعي الذاكرة التاريخية الأمومية كعنوان للمساواة الاجتماعية والحرية الفردية الكاملة، وكآلية من آليات المقاومة ومحاولة إنتاج الحلم في الواقع. وهنا تتضح ملامح المشروع الثقافي

لغالب كمشروع لتحقيق التاريخ لذاته الأمومية مستعيراً من باخوفن (صاحب نظرية الأم 1816) ومن مورغان وانجلز (أصل الأسرة والملكية الخاصة والدولة) الأرضية الملائمة لتطويع الدراسات الاجتماعية في خدمة تصوره الخاص.

❑❑❑

مُجَـنـدُ الرُّوح

شعر:مصطفى خضر

1 - مَطَالِعُ نشيدٍ لم يكتمل

بِكَ أمّ بجمهوريّةٍ ينمو نشيدٌ للأملْ
لغةٌ تدرّبهُ على فِعْلٍ،
ومن فِعْلٍ حوارٌ،
من حوارِ الاختيارُ والاختبارُ...
وتنتمي فيهِ الحقيقةُ والحياةُ إلى العملْ!
كلماتٌ تبني مدائنَ أو مدارسَ أو
جسوراً...
شمسهُ افتتحتْ موائدُها حضوراً،
والبراعمُ جدّدتْ فيهِ جذوراً...
خضرةٌ في زرقةٍ،
أو زرقةٌ في خضرةٍ، لا تحتجبْ!
والكائناتُ تحوّلُ الكلماتِ تاريخاً،
وتعلنهُ،
وفي الكلماتِ تنبضُ، تضطّربُ...
ولعلّهُ التاريخُ تقرؤهُ، وتكتبهُ؛
فتقرأ روحَها فيما كُتِبْ!
ولعلّ معناها تتوّجهُ،
وتخرجُ من دويلاتٍ
وتخرجُ من مِلَلْ...
وكأنّ متّحداً تشكّلهُ، وتنتجهُ...
ولا أجزاءَ، لا أعضاءَ... بل جسَدٌ!
تنبّههُ الولادةُ...
والولادةُ كلُّها فِعْلٌ!
ومن فِعْلٍ لعِبْ!

*

بِكَ أم بجمهوريّةٍ
يبني نشيدُ طفولةٍ مستقبلَهُ!
وكأنّما الإيقاعُ يجري أو يثبْ..
جَمْعٌ يدشّنهُ، وللأقماحِ أفضيةٌ،
تزفُّ الشّعْرَ لَهُ!
والأرضُ تفتتحُ الأسرّةَ بالمسرّةِ،
والأمومةُ أهّلتْ فيها بأجنحةٍ وأشرعةٍ،
تباركُ ما تباركُ مثقلةً!
وتحالفُ الينبوعِ جمرتُها،
ويحتفلُ المغنّي بالهواءِ،
وما الهواءُ سوى غناءٍ من قُبَلْ!

*

بِكَ أمْ بجمهوريّةٍ
ينمو نشيدٌ للأملْ
ويؤرّخُ العَصْرَ اختيارٌ
أم يؤرّخهُ اختبارُ المرحلهْ!..
وأنا ابن هذي الأرض
تُعْرِبُني،
ويدهشُني فضاءٌ
نظّمتهُ أسئلهُ...

*

بِكَ أم بجمهوريّةٍ ينمو النشيدُ،
إذِ اكتملْ
من تربةٍ حُرِثتْ،
وتحفظها الأكفُّ أو المُقلْ
من بذرةٍ كرمتْ،
وتُتِمُّ كلّما اختُبِرَتْ،
ومن زيتونةٍ يعلو بها نورٌ،
ينمّي زيتَها سَهْلُ،

ويسنُدها جبلْ...
من وردةٍ نزفتْ،
ومن حِبْرٍ يدوّنُ ما يَجِبْ
من كرمةٍ تصفو،
ومن أعمالِ مكتبةٍ،
ومن نَسْلِ تُربْ...
من ماءِ مدرسةٍ
يؤلّفُ أبجديّةَ عاملينْ وعاملاتٍ،
من هواجس والدينْ ووالداتٍ...
كلّهمْ جَسَدٌ يعاني إنْ أقامَ أوِ ارتحلْ!
جسدٌ يحاولُ أن يكونَ، وأن يريدَ...
ولم يزلْ
ضدَّ الهزيمةِ والفسادِ أو الخَلَلْ!
جسدٌ، بما جُبِلَ، اشتعلْ!

*

بِكَ أم بجمهوريّةٍ
ينمو نشيدٌ للشهيدِ، وللأملْ!
والرّوحُ، روحُ الشّعبِ، تبتكرُ
القصيدةَ والمغنّيَ والبطولةَ والبطلْ...

2- قبرٌ أوّل

هل كنتُ -يا أبتِ الذي في الأرضِ-
مِثْلَكَ!
كمْ تغيّرُني الحياةُ، ولا أغيّرُها...
انتظرتُ، إذْ اختبَرْتُ، تحوّلاً،
والفقرُ قبرٌ أهتدي فيه إليَّ!
وأيُّ قبرٍ عادلٍ
سأضمُّ فيهِ غربتيَّ؛
فغربةٌ من خارجٍ هجمتْ عليَّ،
وغربةٌ تصحو، كما تغفو معي،
من داخلٍ!
والوقتُ يوجزهُ كتابٌ،
دوّنتهُ هجرةٌ لا تنتهي
فيها الدليلُ قتيلهُ هو قاتلي!

*

أرأيتُ هذا الهَوْلَ -يا أبتِ الذي في
الأرضِ-
إذْ كان البديلُ تشكّكي وتساؤلي!

3-بطاقةُ البَياض

أهِيَ البطاقةُ، دائماً، بيضاءُ،
والأسماءُ جاهزةٌ،وفائزةٌ،
وماكانَ الشهيدُ سوايَ!
يقترعُ الجميعُ عليَّ، والأصواتُ
عاجزةٌ؛
يؤلّفُ بينها صَمْتٌ...
وما للصّمتِ جائزةٌ!

....
بياضٌ يهتدي فيه الحضورُ إليَّ!
هل كانَ البياضُ سوايَ أيضاً؟
ربّما لم ينتبهْ أحدٌ إلينا...
ربّما ابيضّتْ جسومٌ، أو وجوهٌ،
وانحنيتُ لأسألَهُ:
هل كنتَ أنتَ أنا؟
وكيفَ أكونُ غيرَكَ؟
واهتديتُ إلى الإجابةِ
والإجابةُ لم تكنْ إلاّ كمثلِ الأسئلةْ!

*

أهوَ البياضُ اشْتاقني، واشْتقتُهُ،
ورفضتهُ كي أقبَلَهْ!

4 - انشودةُ مجنَّدِ الرّوح

سلّمْ عليَّ، فربّما امتلك المغنّي صوتَهُ
يوماً،
وكادَ الصّوتُ يمتلكُ النّغمْ!
سلّمْ عليَّ، فإنَّ للهِ السَّلامَ،
وبالصَّلاةِ وبالسّلامِ على النبيِّ،
حوارُنا ينمو، ومنْ كَوْنٍ كلِمْ...
والحرفُ من نورٍ،
ومنْ شجرٍ كتابٌ؛
حبرُهُ نورٌ،..
ومن نورٍ قلمْ..

*

والقمحِ، والزيتونِ والينبوعِ،
والبلدِ الأمينِ، وما أفاءَ عليَّ من
نِعَمٍ،

وأرضٍ من نِعَمْ...
أحْكمْ عليَّ، بما حكمتَ،
فأنتَ تحكمُ بي، وتحكمني،
أكنتَ الحُكْمَ أم كنتَ الحَكَمْ!
وتأمّل الآنَ
اهتمامَ الحالمينَ، الخائبينَ، الضائعينَ؛
وكلّهمْ أهلٌ؛ تحاصرهمْ
بطانةٌ فاسدينَ ومفسدينَ وعاطلين،
بما تلصُّ، وما تنصُّ...
وفي دوائرِها انفجارٌ للقِيَمْ!
وإذا استطابَ الآكلونَ
لحومَهمْ ولحومَ إخوتهمْ،
فكم تعلو سحائبُ من بلاغتهمْ...
وما مُدِحَ الصَّمَمْ!
*

سلّمْ عليَّ، فربّما أسلمتُ عمري للمنامِ،
ولم أنَمْ!
واعطفْ عليَّ، فإنَّ روحي كائنٌ هشٌّ،
ضعيفٌ، غيرُ مرئيٍّ، لطيفٌ،
قابلٌ للكسْرِ، مثلُ الآدميّين، اعتياديٌّ...
فضائي دنيويٌّ
ينتجُ التاريخَ في صمتٍ،
وتلهبهُ معاصرةٌ، ويشغفهُ قِدَمْ!
وكمثلِ كلِّ شعوبيَ الأولى توارثني
الملوكُ،
وما ورثتُ سوى شقاءٍ أو ألمْ...
باسمي تدشّنُ أمّةٌ في سلطةٍ طرقاً،
وباسمي أغلقتْ أفقاً،
وباسمي ربّما اضطربت مؤسّسةٌ
بخيراتٍ،
تؤلّفُ حاكمينَ مطهّرينَ وطاهرينَ

وعادلينَ،
وربّما ألغتْ وجودَ العاملينَ،
المتعبينَ، الصامتينَ،
فما الوجودُ سوى عدمْ!
وإذا تنادى التّاجرونَ، الصّاعدونَ،
الشّاكرونَ،
فإنّ سلعتَهمْ صنمْ!
والعُرْبُ بعضهمْ، ملوكُهُمْ عَجَمْ!
وإذا تقاسمني الجميعُ...
فأيُّ جسمٍ يُقْسَمْ؟

(تَمْ... تَمْ.... تَتَمْ.... تَمْ.... تَمْ....
تَتَمْ....)
ماذا تهشّمَ، فاستقامَ، وما انحطَمْ؟
هيهاتَ يقتحمُ القنى سوقاً مقدّسةً...
وماذا يُقْتَحَمْ؟
عصرٌ يباركُ رأسمالياتِ مرحلةٍ مدنّسةً،
ومن عَصْرٍ حَرَمْ!
والشّحمُ يشبهُهُ الوَرَمْ!
*

سلّمْ عليَّ،
فإنْ جرحاً، غير جرحي، ما الْتَأَمْ!
أهو الخوافُ أم السّأمْ؟
ولأنّني ما عشتُ أيّامي شجاعاً أو
جباناً...لم أقلْ: "لا"!
لا تغيّر "لا" "نَعَمْ" !
وزبائنُ الوقتِ العظيمِ عظامهمْ ذَهَبٌ،
ويخلطُ بعضهمْ، أو كلُّهمْ،
شِيَمَ التّجارةِ بالكَرَمْ!
والشمسُ تحجُبُها بغربالٍ أكفّهمُ،
ويسخرُ بالحقيقةِ عارفونَ
وشاعرونَ وبائعونَ،
كأنّما هي ضدّهمْ...
والظلمُ تشحنهُ ظُلَمْ!
ماذا ستعطيهمْ مصارفُ أو حساباتٌ؟
وهل خلدتْ "سدومُ"؟
وكيف لم تخلدْ "إرمْ"؟
وهيَ الطلولُ، طلولُهمْ، شَمَختْ؛
ومن طَلَلٍ رِمَمْ!
سلمتْ، ولم تَسلمْ شعوبٌ أو أُممْ!
*

سلّم عليّ!
فأيُّ وَجْهٍ أنتمي فيهِ إليَّ؟

.... وآهِ من سِلْمٍ ومن حَرْبٍ،
ومن شَرقٍ، ومِنْ غربٍ،
ومن عُرْبٍ ، ولا عُرْبٍ...
وآهِ عليَّ!
ما بيديَّ؟
لمّا يمتلكْ روحي نظامٌ مّا،
ولمّا تمتلكْ روحي نظاماً مّا،
وروحي ورشةٌ قطرتْ وتقطرُ
بالنَّدمْ!
وأنا مجنّدُها الوحيدُ،
ولم أكنْ يوماً شجاعاً أو جباناً...
لم أقلْ: "لا"...
هل تغيّرُ: "لا"... "نعم"؟
وأنا على قلقٍ، كأنّ الريحَ حَنْجَرتي،
وفي صوتيَ اغترابٌ أم بَرَمْ؟

*

واحرَّ قلباهُ الذي عرَفَ الفجيعةَ والسَّقَمْ!
فسدَ الهواءُ أم المكانُ؛
وربّما فسدتْ جسومٌ أو حلومٌ،
ربّما لم يَبْقَ شِرْيانٌ و دَمْ!

*

أهوَ الطّريقُ - وما كبرْتُ- إلى الهَرَمْ؟
وإذا انتهيتُ، فهلْ وُجِدْتُ، أنا الضحيّةَ،
كي أكونَ المتّهمْ؟

*

سلّم عليَّ، ولا تسلّمْ، فالمغنّي
ربّما اختتمَ القصيدةَ مُكْرَهاً أيضاً،
ولمّا تُخْتَتَمْ!

5 - رمادٌ أوّل

أين الدّليلُ إليَّ؟
ليستْ حكمتي نوراً،
وجسمي خِرْقَةٌ خيطتْ إلى
أرضي،
وروحي لم تكنْ بعضي،
وكلّي لم يكن جزءاً،
فينمو في عناصرَ، أو موادٍّ،
ولم يكنْ حلمي البديلَ،
ولا دليلَ عليَّ غيرَ الحلْم،
ينبذُهُ الحضورُ، إذ احترقْتُ،
وكيف يطلعُ من رمادي كائنٌ؟
ومتى سيُبْعَثُ كائنٌ؟
طرقٌ تضيّعهُ، ولا أفقٌ!
ينكرُ وجهَهُ غسَقٌ،
ويُنْتزَعُ اسمهُ منهُ؛ أي اسمَي،
وَهْوَ مثْلي آمِنٌ!

*

أين الدليلُ أو البديلُ،
وكلُّ وجهٍ غامضٌ أو طاعنٌ!
ومتى يفيضُ عليَّ معنى كامنٌ
فأشيعهُ، ويشيعُني،
وكأنّما أنا شاهدٌ!
وكأنّما هو راهنٌ!

6 - كومونةُ الشّرقِ

"إلياسُ"... والشّرْقِ الحكيمْ!
والرقِّ، والشركاتِ والطبقاتِ، والفضلاتِ،
والخَيْرِ العميمْ!
أرأيتَ! أيّةُ ثورةٍ رثّةْ
هلكتْ، وما انتبهتْ، إلى نبأٍ عظيمْ!
الشرقُ: قدّاسٌ من الأحجارِ،
ميناءٌ وأرصفةٌ وأجناسٌ...
لُقًى هُتِكَتْ، وشِحْناتٌ وإفْلاسٌ...
قُوى غزوٍ وتصديرٍ وسيطرةٍ...
وروحُ الرأسمالِ عِصابةٌ،
والعَصْرُ ينشئهُ نظامٌ عالميٌّ أو محليٌّ!
فما للشّعْرِ... كيفَ يعالجُ الجثّة!

*

دُنْيا ودَيْنونهْ!
عَهْدٌ جديدٌ أم قديمْ؟
والأرضُ أنثى يحتمي مابين ثدييها
غريبٌ أو يتيمْ
الأرضُ ناضجةٌ ومثقلةٌ ومتعبةٌ...
تدورُ شقيّةً أو تائهةً!
جسدٌ كما النّورِ الكريمْ!

والوجهُ أيْقُونَهْ!

*

"إلياسُ"! كيف تفكِّرُ الكلماتُ في شَرْقٍ،
ينكُرُ كائناتٍ كي يعرِّفَ آلهةْ!
ومتى يقيمُ الشَّرْقُ "كومونهُ"؟

7 - اختبارُ "سين"

لا تختبرْ، يا "سينُ" مرحلةً مضيَّعةً،
ففيها يُهْزَمُ العَرَبُ
احتمالاتٍ وأفكاراً وأشواقاً...
وفيها لم نحاولْ... لم نحاورْ...
هل نريدُ، ولا نكونُ؟
كأنّنا مشروعُ بركاتٍ تؤهّلهُ
مخيِّلةً،
ونضعفُ... نُخْتَصَرْ!
والوقتُ سِجْنٌ تنتمي فيه الحياةُ إلى سواها،
بعدَ أنْ فَسَدَ الفضاءُ أو الجسَدْ!
ومن الذي اختبرَ الحقيقةَ بالشّهادةِ،
والطبيعةَ بالتحوّلِ والأمومةْ

بالطفولةِ،
والشهادةَ بالبطولةِ في مكانٍ مّا؛
وهل كانَ المكانُ كمثْلِ مُخْتَبَرٍ،
وليسَ بمختبرْ!
والنّاسُ ينفعها الزَّبَدْ!

*

لا تنتظرْ، يا"سينُ" معجزةً،
ترتِّبُها مصالحُ أو زُمَرْ...
إن ينتهِ التّاريخُ تنتجْ أمّةٌ، أمماً،
وينقسمِ البلدْ!

8 - أوّل السؤال

عيناكَ أم عينايَ غامضتانِ، واضحتانِ،
والإنسانُ أم عنوانُ مرحلةٍ، تدوّنهُ
قُرى
فسدتْ... وتحتلُّ المكانَ، ولا زمانَ،
كأنَّ مجتمعاً من الفخّارِ
ينمو في القروضِ أو الدّيونِ!
وكأنَّ مشروعاً لمتّحِدٍ، تذرّرهُ دولْ
دولٌ تبايعُها، وتطمُسَها، قبائلُ أو عشائرُ
أو مِلَلْ
مللٌ تؤرّخُ للغيابِ وللجنونْ!
فهل الأصولُ تفورُ
أم عَرَبُ تثورْ؟
والحربُ بينَ الأهلِ من دهرٍ
تباركُ سلطةً بَدويّةً،
هي سلطةٌ أم ثروةٌ؟
وهي الثّمارُ أم الجذورْ؟

*

عينايَ أم عيناكَ تختلفانِ، تأتلفانِ،
تشتعلانِ دوماً بالسّؤالِ!
وما السّؤالُ؟
هل السّؤالُ هو العملْ؟

□□□

صــدر
ù –ŋťiù ÜĆHaƏÜbiŭe ŭ DŽǯε 5N
التائـــــه
شعر.......................................محمد نصر الدين سيفو

أربع قرنفلات
إلى صاحبة الورد

شعر: الطاهر الهمّامي

1 - حمام وحَجَل

فرخ حمامٍ يَدُهَا
وها هُنا فَرْخا حَجَلْ
وفي المقلْ
أجنحة الخطافِ لمْ تَزَلْ

2 - مِســـــكْ

لأفُضَّ فوكْ
المسكُ فيه وقيلُ أُذكي القائلين
الناسُ عُميانٌ إذا لم يقطفوكْ
الناسُ ما حَفِظوا عُهودَ الياسَمِين
الناسُ أمْ
"بَقَرٌ ضَحُوكْ"؟!

3 - سِلال الغِلال

التُوتُ والفُسْتُقُ والزبيبُ
والزُبدةُ والحبيبُ
والفَخِذُ الحليبُ
وأرَقي
أغيبُ
وفَرَقي أخيبُ

4 - ماكان حبّاً

شكّلتُ نصّي بعد ما "شكّلتُها"
قولوا لَهَا
شكّلتُ نصّي وانتهى
ماكان حُبّاً...إنما
ذاك الوِحَامْ
قمع السّلامْ...
نقّلتُ وردكِ والشذى
نقّلتُ صيفكِ والحَمَام
قولوا لها
نقّلتُ "عنبرَ ليلها"
نقّلتُ أعمدةَ الرُّخَام
ورسمتُ جَنّةَ عَدْنها
وزُلالَ كوثرِها الحرَام...
وخطفتُ هَمْسَ عُيونَها
وخَطَطتُ شكلَ جفونها
ماكان حباً.. إنما
تشكيل صورتها التّمام..!!

□□□

بكائيات وهواجس

شعر:ناجي حسين

بكاء الهواجس

أنا لو أَريتُكِ ما بهذي الرُوحِ
من شَجَنِ
أبكي وشعريَ ممدود على ألمي
يا ذاتَ يومٍ أيُّها الوطَنُ
أنا لو قرأتُ عليكِ مذبحةً
وعشقت جرحاً في المدى
أنا لو كَشَفْتُ إليكِ أحلامي
أنا لو سقطت بعاصف المحنِ
سقط الندى!
لو كُنْتِ ياليلَ المجرّةِ مُلتقايَ
لجئتِ نحو فمِي المُرمّلِ بالصدى.
أنا مِنْ بقايا أُمةٍ تاهتْ
على دَرْبِ الردى...
لا تَذبَحي صحْوِي وتعتقلي
أغنيّتي
فلأنْتِ مُنذُ لقائنا
لي مبتدا.....!!

وليكن.. مايكون

إلى أينْ يمضيْ بنا المُستَحيلْ
ونَحْنُ هُنَا نتلوى فُصُولاً
بسيفِ الفراقِ الطويلِ...الطويلْ؟!
إلى أينْ نمْضيْ وهذا التناقُضُ
بالحُبِ يصدُمنا كُلَّ يَوم،
ونَجْمَعُ بالحُزْنِ أهدابَنَا،
ونَصْرَعُ بالبؤسِ وَجْهَ النَخيلْ؟!
إلى أيْنَ نَمضيَ...؟
كلانا سيَصْرَعُ أشوَاقهُ بالتناقُض،
مابينَ وادي الجُنُونِ،
ووادي العَوِيْل...
لكِ العُمْرُ.. أهدابُهُ المتْعَباتُ
وَجفْنُ المساءِ وصوتُ الخُيُولْ.
لنا مالَنا وليكنْ مايكُونْ
فَنَحْنُ الذينَ قتلْنا الورُودَ،
وعُرْسَ القلوبِ.. ذَبَحْنا،
طهارة هذي الفُصُولْ...!!
كِلانا سيَغْرَقُ في المُستَحيلْ
ويَنْدَمُ لوأنّهُ لم يكنْ ذاتَ
يوم يحَبُّ الندى.
كلانا سيعرفُ كيف تموتُ الصَلاةُ
البريئةُ بين العنادِ وبينَ الأصُولْ!!

قيثارٌ وأوطان

عشرونَ عاماً وشوقي لا يفارِقُني
وأنتِ في بحرِهِ روحٌ وريَحانُ.
أهديكِ أطيبَ جرحٍ قدْ أتيتُ بهِ

مِنْ العراق ومن آهاتِ مَنْ كانُوا.

فالحُبُّ جرحٌ وآهاتِيْ تَمزّقني

وأعذبُ الحُبِّ أشواقٌ وأحزانُ

هذا أنا أحْفرُ الليمونَ في غدنا

ومن هُنا أتحدى مَنْ بِهِ خانُوا.

دَعِي التقاليدَ والأعرافَ واختَزِلِيْ

عُمْر الصراعِ فهذا الحُبُّ بركانُ.

بغدادُ نَحْنُ ونَحْنُ الأرضُ نطعُمها

حَبَّ الحياة وأنْتِ الأرْضُ والحَانُ.

عشرونَ عاماً ومنفَانا غدا وطناً

وفي عيوَنكِ قيثارٌ وأوطانُ...

- العراق -

□□□

حـــــماه...
وجهـك المســـتبد الجمـــيل.

شعر: محمد عدنـان قيطاز.

يذكّرني وجهُكِ المستبدُّ هزيعاً من الليلِ...
سحاً أنيقاً
تناسلُ فيه النبوءاتُ ضوءاً وسكْراً...
ويصدحُ بوحاً وعطراً...
ويضحكُ كالنهرِ غبَّ ليالي المطرْ
يذكّرني وجهُكِ المستبدُّ القمرْ
يذكّرني الأرقَ الحلوَ في لحظةِ الانبهارْ
فيشهقُ من وجدهِ الثرّ قلبي...
ويخرجُ كالفجرِ من رحمِ الليلِ سيفاً صقيلاً...
يهدهدُ أضواءه الحالياتِ
ويمتدُّ... يمتدُّ عرضاً وطولاً...
وينداحُ كالغيمِ في ملكوتِ السماء
يخبّئ نجماً...
ويطلعُ نجماً...
ويُصعق قبل انبلاجِ النهارْ...
***
يذكّرني وجهُكِ المستبدُّ طريق العبور إلى المكرماتْ
وأسطورةً من أساطير غيبٍ سحيقٍ...
وتاريخَ عشقٍ قديمِ...
وعنوانَ مجدٍ إلى وطنِ الشمسِ...
يكبرُ فيَّ.. وأكبرُ فيه
يذكّرني جمراتِ الفيافي... وشوكَ القتادِ...
وليلَ السهادْ
وأغنيةً من أغاني الجهادْ
وملحمةً من ملاحم قومي...
وهم ينهدون إلى سدّة المجدِ.. أو سدرةِ المنتهى
يذكّرني وجهُكِ المشتهى
يذكّرني القُبَلَ الموحياتِ
يذكّرني كلّ ماضٍ وآتٍ
يذكّرني وجهَ أمي... أبي... أخوتي... أهليَ الأكرمين
فأسجدُ في خشعةِ الزاهدين
حسيراً أصلّي...
لوجهٍ تبارك بين الوجوه...
كريمَ الرؤى..عبقريَّ التجلّي...
***
ومن أجلِ عينيكِ... ياوجهها المستبدَّ...
سأعبرُ نهر المجرهْ
وأقطفُ نجماً جميلاً...
أوشّي به ثوبكِ الأرجوانيَّ...
كيما أراكِ قسيماً وسيماً
على الدهرِ.. في عنفوانِ المسرَّهْ
***
ومن أجلِ عينيكِ... يا وجهها المستبدَّ...
سأبني لمجدكِ "قصر الدهشةِ"...
أنصبُ "ناعورةً" في فضاء الزمانْ
أدورُ ... تدورْ
ويشدو كلانا نشيدَ العصورْ
حماةُ الجلالْ... حماةُ الجمالْ
ويبلى الزمانُ ولا يبليانْ
***

ويا وجهها المستبدَّ... سلاماً سلاماً
أراكَ فأهتفُ: يا مرفأَ الحسنِ أنتَ الأمانْ
وإشراقةُ الروحِ أنتَ....
ومهدُ الطفولةِ أنتَ....
وملهى شبابي... ومستودعُ الذكريات
وأنتَ قصيدةُ حبي... وتبريحُ قلبي
وفي "باب نهركَ"لي مجتنى
وعند "الشريعةِ" لي ألفُ مغدىً... وألفُ
مراحٍ...
فمن منحنى مستطابٍ... إلى منحنى
***
ويا وجهها المستبدُّ سلاماً سلاماً
سلاماً على "تلّ صِفرونَ"...
يستقبلُ الشمسَ رأدَ الضحى يوم "عيد
الربيع"
سلاماً على شرفاتِ القصور...
على كل بيتٍ... وكل زقاقٍ
سلاماً على "جسر باب الهوى"
سلاماً على "القلعة" الصامدةْ
على مسجد الملك التَّقويِّ...
يدوّنُ تاريخه "المختصرْ"
ويبدعُ "تقويمه" المبتكرْ
وتربتُه لم تزل شاهدهْ
سلاماً على الأولياءِ... على الصالحينْ...
على الأدباءِ.. على الشعراءِ...
ومجلسِ شيخِ الشيوخِ...وقاضي القضاةِ...
و"دار السعادة"
على ابْنِ قسيم"... على "البارزيِّ"...
على "ابْنِ مليكٍ".... على "ابْنِ مقاتلْ"
أميرِ الزجَلْ
سلاماً على الوردِ والفلّ والياسمين...
على الزيزفون المناضلْ
يعربدُ حول البساتين... يرصدُ...
باللخضيرِ النضيرِ يسدُّ المسالكْ
و"محلى زمانو" يناغي المقلْ
ويهدي المعاطير أحلى القبل
على المشمش الحمويِّ... و"تينِ
الدوالكْ"....

على الجوزِ واللوزِ ألفُ سلامْ
***
ويا وجهها أنتَ حصني الحصينُ...
وتعويذتي من عوادي الزمنْ
وأنتَ هدايَ... وأنت منايَ... وأنت الشجنْ
وأنتَ الإباءُ... وأنت الوفاءُ...
وأنتَ الأعزُّ الأغرُّ إلى أبد الآبدينْ
وأنتَ المنارةُ للسالكينْ
وأنتَ الشهادةُ... أنتَ المجادةُ...
أنتَ كتابُ المفاخرِ في كلِّ آنْ
أراكَ فأهتفُ: يا مرفأَ الحسنِ خذني إليك
وطوّقْ ضلوعي طويلاً طويلاً
وأمطرْ حناناً... وأمطرْ فتوناً على ضفّتيك
فأنت الجلالُ... وأنتَ الجمالْ
ويبلى الزمانُ ولا يبليانْ
***
وياجارةَ العاصِ... شوقي قديمٌ... قديمٌ كما
تعلمينْ
وسوف يظلُّ رحيقي المصفّى...
وزوّادتي في متاهاتِ عمري...
وقارورةَ الطيبِ تحملُها مقلتايَ إلى حضرة
العاشقينْ
فيزدادُ زهواً وكبْراً...
وسوف يظلُّ صديقي الحميمَ...
شهياً كديوانِ شعرٍ جديدٍ...
يغرّدُ باسمكِ مثلَ السحابِ...
ويأرجُ مثل حقولِ المراعي على نغمة
"الأوف" و"الميجنا"
فيغذو الجياعَ...ويسقي العطاشَ...
ويمنحُ بهجتَه كلَّ عانٍ حزينْ
وياجارةَ العاصِ.. شوقي قديمٌ.. قديمٌ كما
تعلمينْ
وشوقي يدمدمُ رعداً...
ويخطفُ برقاً...
ولا يعرفُ الحزنَ... ولا يعرفُ الجبنْ...
يأبى الخروجَ على شرعةِ الباسلينْ
وياجارةَ العاصِ... شوقي امتدادٌ...
وشوقي اعتدادٌ...

وشوقي اعتقادٌ...
وشوقي رهانٌ

وشوقي إليكِ هو الصارمُ المستعانُ
هو الصارمُ المستعانُ

□□

ملاحظة:

وردت في القصيدة بعض الرموز التراثية الحموية وهي:

1 - قصر الدهيشة: هو قصر الملك التقوي الأيوبي إسماعيل بن علي الشهير بأبي الفداء، وهو صاحب "المختصر في أخبار البشر"، وكتاب "تقويم البلدان".

والقصرُ كان على مقربة من مسجده المعروف باسمه، ويطل على ناعورة "الدهشة"، وقد اندثر القصر وبقي قبر أبي الفداء في مسجده شاهداً على جلالة قدره.

2 - باب النهر والشريعة وتل صفرون "تل الدباغة اليوم" وجسر باب الهوى والقلعة ودار السعادة من معالم حماة المعروفة.

3 - ابن قسيم الحموي وابن مليك الحموي شاعران مشهوران، الأول من شعراء القرن السادس الهجري، والثاني من شعراء القرن العاشر الهجري، والبارزي شرف الدين عميد أسرة علمية وصاحب مؤلفات أربت على التسعين. وعلاء الدين بن مقاتل الحموي أمير الزجل في بلاد الشام.وكلاهما من أعلام القرن الثامن الهجري.

4 - محلى زماتو: هو النرجس المضاعف باللهجة الحموية المحكية.

5 - تشتهر حماة بالمشمش وتين الدوالك، وسمّي بذلك نظراً لما يحمله من دواء لطاعميه، ولعل لفظة "الدوالك" مركبة من "دوا" و"لك" أي أنه دواء لك. وقد أقسم الله سبحانه بالتين لكثرة منافعه، وهو أغذى من جميع الفواكه، وفي كتاب "الطب النبوي" لابن قيم الجوزية زيادة لمستزيد [انظر: 225].

□□□

صــدر

[illegible]

من سيرة الشجرة

شعر...

..........آصف عبدالله

أنشـــــودة الـــجرح

شعر: محمد خالد الخضر

الجرحُ ينزف ياصديق الكبرياءِ
ودربُنا
مازال صعباً
في متاهات القفار.
غرسوا خناجرهم بظهرك
أو بظهري
فاستحلنا وردةً
فاحت أريجاً
في البراري
......
ها نحن وزّعنا الزنابقَ
والندى
والنعنعَ الشتويَّ
والحبَّ الذي لا ينتهي
وهناك طارَ كنارُك الحلوُ الجميلْ
وأنا تركتُ
على مضاربهم
كناري
......
إنّ احتراقَ الحبّ في قلبي
يعذبني
وما سحبوا خناجرهم!
لقد نفذ اصطباري!!!
....
يطغى الرعاةُ على روابينا
ويأسنُ ماؤنا
وتُنجبُ في مآقينا الجواري
...

هذا احتضاري!
أم أين قدْري وارتياحُك
واعتباري؟!
....
هانحن جئنا
نستردّ أريجنا
كم ذا بحثنا
في هشيم السخط
عن رمس الهويه.
كم ذا تعانقنا
على جرح القضيه.
أنا كلما نزفتْ جراحُك
أو جراحي
رحتُ أعلن ثورتي
وأشدّ أسياف انتصاري
....
هي عزّتي الشمّاء
تأبى رنّتي
وتردّ ذلي
واحتقاري
....
كثُرَ العوار من الرعاةِ
وكلهم صاروا
رجالاً
تستريحُ وجوههم
بين العوار
...
مازال (ياهو) مستمراً

مازال يحلم بانهياري
القادمون من الضباب
من الشتاتِ
يسوؤهم كدحي
ويقلقهم حذاري
....
أنا ياصديق الجرح
أخشى أن يغلّبني اصطباري

أنا ياصديق الجرح
أخشى أن يفجّرني اصطباري
فأردهم
وأردهم
....
هذا أخيراً
إن أردتَ
مصيرُ أبناء الجواري...!!

□□□

دعـــوة

شعر: جابر خير بك

من موسم الثغر هاتي الراحَ واسقينا
يا حلوة زرعتْ حبّ الطِلى فينا
عودي كما الأمس ما زالت نسائمهُ
ريانة. والصدى المحمول يشجينا
عودي فإن جراحَ الهجر قاتلة
واسهمَ البعدَ عن عينيك تصمينا
عشنا على الوعدِ والاحلامُ مابرحت
تطلّ من شرفة الماضي فتبكينا
تمرّ أطيافها عجلى وتوقظنا
على الحنين الذي مازال يكوينا
ليت الشباب وقد شالتْ رواحله
يعود بعد النوى فلا ونسرينا
فنستردَ من الايام ماسلبتْ
وما طوته الليالي من ليالينا
خواطرَ الأمس ما مرّتْ ولا عبرتْ
إلا ودقتْ بجنب القلب إسفينا
ماكان احلى الأماني والصبا حللٌ
تضفي على الوعد تصويرا وتلوينا
فللغواني مواعيدٌ بخيمتنا
وللأيائل مرعى في مغانينا
تسعى وتسرح في واحاتنا زمراً
ويستحمُّ بفيض العطرِ وادينا
جنائنُ الحسن مهوانا وموعدنا
مغنى الحرائر إن أمّتْ نواحينا

ففي خمائلها تغفو قوافلنا

وفي مرافئها ترسو مراسينا

نقطفُ الحبَّ شهداً من مراشفها

وتملأ الكأسَ أطياباً وتسقينا

ونمسح الليل عن مضفور غرَّتها

والحسنُ في خدها الوردي يسبينا

لله مافعلتْ حور الجنان بنا

فالطرف يقتلنا والثغر يُحيينا

ذاك النعيم الذي عشنا حلاوته

أضحى على الكِبْر زَقوماً وغسلينا

....

ياقِتنةَ العمر هل في الدن باقية

من الطِلى فخريفُ العمر يطوينا

جفّتْ خوابي الهوى والشيبُ حاصرَنا

وأقفرتْ من نداماها نوادينا

فللكؤوسِ أنين بعدما فرغتْ

من الرحيقِ المصفّى من دوالينا

تلك الغصونُ تعرّتْ من مواسمها

قهراً. وماتت كما ماتت أمانينا

راع المشيب حبيباتي فأبعدها

عني وأخفتْ بجيب الدهرِ ماضينا

وبادلتنا على الهجرانِ جفوتها

وبايعتْ بالرضا والحبِّ واشينا

ياليتها تركتْ بعد الرحيل لنا

سِفْرَ الهوى والأسامي والعناوينا

....

هذي الربوعُ وكم عاشت تقاسمنا

لهوَ الشباب وكم كانت تناجينا

وكم طوتنا ظلالُ الحور حانية

وكم حفرنا عليها من أسامينا

معاركَ الحب خضناها مشرفة

كنّا فوارسها الغرّ الميامينا

كنّا الملوكَ حماةَ الساحِ إذ نفرتْ

جآذرُ البيد أو داستْ مراعينا

لو أنها سجلتْ كلّ الفتوحِ لنا

وما قنصناهُ لاحتاجتْ دواوينا

....

ياحلوةَ الأمسِ قد غاضتْ مرابعنا

ورَيّقَ العمرِ غالته عوادينا

ما ظلّ إلاكِ يا ريحانة كتبت

عنوانها بين ماتخفي خوافينا

إذا اشتكت ظمأ فاضت مدامعُنا

أو مسّها خطرٌ هبتْ مواضينا

عاشتْ كأنّ الليالي لا تمرُّ بها

وأزهرتْ بين أحنائي رياحينا

فما توارت أماسينا وقد بقيت

محفورةً بين أهدابي أماسينا

وفي خبايا الأماني مايظل على

كرِّ العصور أناشيداً وتلحينا

فالراجعاتُ من الذكرى تؤآنسنا

والباقياتُ من الأحلام تكفينا

والغافياتِ إذا شبّتْ حرائقها

بين الضلوع تولتها ماقينا

....

ياحلوتي خيرُ ما أبقى الزمان لنا

ذكرى إذا ما دعوناها تلبينا

يهنيك أنكِ خلف الجفن ماثلة

رسماً تجلى بآياتِ الهوى دينا

□□□

ثماني لوحات لا يطالها اللون

نص: كرم النّظامي

اللوحة الأولى

عندما تشكل الطين
كانت يداي غائبتين
في المطر
وكان الغيم الأزرق
يغفو عميقاً عميقاً
في جفون السدر
وكان وكان...
والذي لم يكن
كان اللون
غباراً مضيئاً
ممتشقاً سيف الريح
في وجه الريح..
يقطر دماً متفجراً
من قلب ممزق
لقمر ملتهب بالموت
والموسيقى

اللوحة الثانية:

خرج اللون يتحدى المطر
في ميدان العاصفة
وكانت معركة كبرى
لم ينهزم فيها أحد...
لا المطر
ولا العاصفة...
فقط اللون
هرب إلى لوحاتي
ومات شهيداً
بصمت..!

اللوحة الثالثة:

كل امرأة لوحة
ولون لا ينتهي...
فسيفساء
أو نمنمات
أو زخارف شتائية
لمطر أخير..
كل امرأة
فراشة تحترق
وحيدة
وحيدة
في نار الحلم..
وكل لوحة
لا يمكن أن تكون
إلا امرأة
لا يمكن أن تكون

إلا قنديلاً وحيد الضوء
متدلياً
من عرائش الليل
كنجمة مقدسة.

اللوحة الرابعة:

في ضوء القمر
كانت تنام الخرافة
وحكايات الجن...
وكان الليل وحده
يعرف السر
ولم يكن ينام أبداً
أبداً
إلا في جفون القمر
ودموع الشتاء...
هذا الليل الجميل
يرتدي دوماً
أثواب الحزن
ويمضي
ليشعل الأفراح
في قلوبنا
ويضرم ألوان الحب الخابية
في أيامنا
ثم يغفو وحيداً
وحيداً
هناك على حواف الأبد
كطفلٍ مضيء....

اللوحة الخامسة:

إلى أين تمضي
يا أيها اللون؟
فدروب السماء مقفلة
والأحلام مطفأة؟
تعال إلي
تعال إلى لوحاتي
الغافية في عيون القمر
وجفون الضباب
فوحدها العيون
العيون
تكسو الليل بالعري
وجنون الاشتهاء...
تعال...

اللوحة السادسة:

كنت أرى ظلاً شهياً
للمطر
وكان الخريف مبلل العيون
بالدموع
والأوراق تطير وتطير
صفراء وقرمزية
مضرجة بالطين
وكان قلبي هناك
هناك
معلقاً على أشجار الريح
وحيداً
وحيداً
ينوس وحيداً صامتاً
كناقوس صدئ
في كنيسة مهجورة!

اللوحة السابعة:

عاتياً صاخباً جاء اللون...
غازياً أطراف اللوحة
لائذاً في أعطاف الرؤية
مدلهماً كالليل
هائجاً كالموج
ملتهباً كالجمر
ثم وبصمت

وكنسر خرافي
افترش المدى
وغفا
كطفلٍ ...

اللوحة الثامنة:

هات يدك يا أيها اللون الجميل
ولنرسم العالم من جديد
وردةً
أو قبلةً
ولنزركش صدر السماء بالعصافير
ولنزين وجه القمر بالضياء...

تعال
لنقطف أوراق الخريف
من كل الحقول
ونكسو عري الأرض بالحب
والظلال...
تعال لنضرم نيران الكلمة
الكلمة الصافية
في كل القلوب
ونمحو الحزن من كل العيون
تعال ياصغيري
نزرع الشموس
في سماء لا تموت!

□□□

صــدر

ù –ŋẑüù ÜĈĥəÛbüę ŭ DČž 5N

إيماءات بعيدة

شعر...

...........عبد الأمير مراد

الزمن الميت

قصة: د. محمد إبراهيم الحاج صالح

كنّا نجلس على حَرْف الرصيف صامتين.

وكان يرتجف بين لحظة وأخرى وينفخ وهو يلفظ ((أحْ حُو..)) كنتُ أعرف أنه لن يصبر دون أن يبدأ بالكلام... ((أحْ حُو)) يلفظ... وينفخ. وأنا أمعن في الصمت ناظراً إلى تمثال الفلاّح والفلاّحة المشتركين بحمل مشعل منطفئ وتحت أقدامهما بمترٍ واحدٍ كانت ساعةُ المدينة مُتوقّفة. تساءلت عن الزمن الذي تعطلّت فيه، وتحزّرتُ أنها لم تعملْ إلاّ شهراً جمدتْ بعدها عقاربها على الساعة الثامنة والنصف، وظلّ النور خلف مينائها صالحاً ينتور زمناً واقفاً في العقارب. قال فجأة:

- والعمل؟!!

ولمّا رأى أنْ لا رغبة بي للكلام. قال:

- ما بك اليوم؟!

قلت:

- بي الذي بكَ وبالنّاس وبالحيوانات وبالفلاح وبعقارب الساعة المتوقّفة.

- أللّه.... أللّه. إمّا أن تسكت كالميّت أو تنطق بالكلام الكبير!!!

-.......

- خلّينا نشوفْ حالنا وندّبر أمرنا.

نبرْتُ مُنفعلاً:

- حنّيتْ؟!!! ألمْ نحلفْ على القرآن إننا لن نشربْ؟

- أللّه... بركاتكْ شيخْ!!... كأننا ما حنثنا ولا مرة من قبل!

- أفْ... يا أخي... رُحْ دبّرْ رأسك واتركني لحالي.

- الذي يسمعك يقولْ إنك لست الذي كرع عرق التمر كرْع الماء في حانة الآشوري ببغداد.

لكزته بكوعي في خاصرته وأنا أحسّ بحنين مُدَوخٍ إلى شفّة واحدة. فبادلني لكزة بلكزة:

- إي... هَهْ. تذكر وذكّرني.

- صحبتك صحبة شياطينْ... انظرْ إلى الناس. إلى منْ همْ بعمرنا... أولاد وبيتْ ومالْ.... وأنا وأنت على باب اللّه...

- وهل حياتهم حياة؟!!!

نظرت إليه أريد أن آكله لهذا الادعاء السخيف الذي يغمرنا بسعادة وبهجة مكذوبة تأتينا من سُكْرٍ لا نهاية له،

فنظنّ أننا وحدنا نعيش سعيدين، أمّا الآخرون فمهابيل يجرون وراء مالٍ لن يأخذوه معهم إلى اللحد، منْ قبل كان المال يأتي عرضاً. من شغلنا. منْ أهلنا. من أصدقائنا. أمّا الآن فمن أين يأتي المال ونحن عاطلان. لا شغل ولا مشغلة، وكلّ منْ حولنا سئم منّا وما عاد أحدٌ يستحي من طلبنا قرضةً؛ نحن نعرف، ومنْ نطلب منه يعرف أنها لن ترد.

***

تركْنا المدرسة أنا وهو، وتعلّمنا في سوق الهال التحميل والتنزيل، وذقنا طعم أن يكون للإنسان ماله الخاصّ الذي يصرف منه على هواه. دخنّا باكراً. شربنا باكراً وعرفنا مذاق النساء عندما كان منْ هم في عمرنا أصغر من أن يقولوا للواحدة ((يا حلوة!!)).

ولّما كبرنا اشتغلنا على الشاحنات بين المحافظات وبين الدول، إلى أن كَثُر السائقون وشحّت السفراتُ، فوجدنا أنفسنا ننزلق شيئاً فشيئاً إلى العوز.

كان عزّنا في ال 68 عندما كانت سورية والعراق سمناً على عسلٍ، نمضي يومين على الطريق ونسكر بقيّة الأسبوع في الحانات والفنادق مع منْ نعرفهم ومنْ نتعرّف عليهم في الليل أصحابنا كثرٌ فالسكيرون كثيرون وفي النهار ننفرد وحدنا ذئبين جائعين للطعام والنساء.

في أوّل سفرة لنا إلى بغداد في أواخر أيلول، وخريف بغداد هجيرٌ في النهار، طريٌّ عذبٌ في الليل، ونحن الاثنين لا نعرف من بغداد إلاّ اسمها، سألنا سائقاً من أهل البلد عن مكانٍ نشرب فيه فتباسم بسمة الأخوة التي لا نخطئها في الندماء وكتب لنا على ورقة اسم الحانة وموقعها، ثمّ أوقف لنا سيارة وأوصى سائقها بنا هامساً بأذني ((لو ما كنت مشغول رحت معاكم... مبينْ صحبتكمْ ونسة)).

كان سفراً آخر على طول بغداد الوسيعة إلى قلبها القديم المفعم بالرطوبة والطوب. ومن نوافذ السيّارة كانت الأرصفة والأبنية والأشجار تمرّ بعيوننا كأنما لنتفرّج عليها وحدنا... همس على كتفي محاذراً أن يسمعه السائق: ((يا إلهي أرأيت عيون البغداديات... يذبحن بسوادهن)). حدّقت بعينيه ألومه لوم منْ يقول ((وهلْ يفوتني مثل هذا الذّبح!؟))

عند أوّل الزقاق نزلنا. هبطنا بضع درجات، ثمّ مشينا إلى جنْب الدور التي مصّ طابوقُها رطوبة الأرض فتزنّرت حيطانها باللون الداكن في أسفلها، بينما ظلّ أعلاها ناشفاً زاهياً في شرقة شمس المغيب المنبعثة على آخر نفثة فجأة؛ انفسح الدجلة أمامنا بحراً ملوّناً بالأحمر والأصفر والأزرق المترمّد، وأوّل أضواء الشوارع تلتمع متعمّقة في جوفه ((ألّله.... مشهدٌ يفتح القلب...)) لفظتْ منبهتاً قال هو كأنه يبتهل:

– اتركهمْ للمال وللأولادْ وأدخلنا إلى جنّة بغداد.

فخمنْتُ أنه يعطف على كلامنا الذي قلناه ونحن ننتظر تفريغ الحمولة عندما استعرضنا ما آل إليه أصدقاء طفولتنا الذين أخذتهم الحياة إلى الاستقرار وإنجاب الأطفال والركض خلف الليرة والدينار في البلد وفي الخليج. قلت:

– لماذا تحبّ الحديث عنهم؟

– لأتيقّن من ضلالهم وهدايتنا!

– .....

فضحكنا بصخب...

كانت الحانة ضئيلة بنوافذ وطيئة تُلقي على النهر بقع ضوئها كأنها عيونٌ للأسرار المخبأة في القناني. وكانت ثلاث طاولات مشغولات بالزبائن، فشغلنا نحن الرابعة.

سألنا النادلُ بلهجته البغداديّة:

- ها يابا.... شتْريدونْ؟

- عرقْ.

تزاحمنا باللفظ.

وما أن وضع القنّينة والكأسين حتى سكبنا ونحن نتمزج بمزاج الشرب مع اختلاط الماء بالعرق الصافي وانقلاب اللون إلى حليب السباع. دفعةً واحدة كرعنا أوّل كأسٍ متعجلين الذهاب إلى أوّل النشوة، وكذلك فعلنا بالكأس الثاني قبل أن تحطّ يدُ النادل طبق الفستق. قال متحبّباً:

- منينْ الإخوانْ؟

- من سوريةْ.

- يا أهلا.... يا ألف مرحبْ.. هلا واللّه...هلا عيني. لكنْ بابا عرق التمر بتاره مُو مثل عرق العنبْ.. يابا عرقنا هذا ياخذونه من التمر... ثقيلْ. ثقيلْ. ولَهْ خطفهْ.

ما كنّا بعد كرع كأسين على الصافي وبطريقتنا القائلة ((كعبه أبيض)) لنتراجع، أو لنظهر فرقاً حاسماً، وإنْ أحسسنا بتسارع النمل في أطرافنا وباللهب المستعر في جوفينا، لأنّنا عزوناه إلى جوعنا. قلت:

- كلّهُ عرقْ

- لا... يابا... عيني اسمعْ منّي هذا طرّاح الزلَمْ.

- باطلْ!!

- يابا. أنا ما أريد انتقاصْ بيكْ.

أعدْتُ كلمتي بالنبرة ذاتها:

- كله عرقْ.

ومن إحدى الطاولات جهر صوتُ رجلٍ بشوارب سودٍ كأنما ليبعد النادل عنّا:

- مشروب الأخوانْ السوريينْ على حسابي.

فحييناه آلياً بضمّ الكفّ المبسوطة على الصدر وبالجملة التي اعتدناها سويّاً:

- تْشكْر يا طيّبْ.

قال:

- ألا نردُّ على هديته؟

قلت:

- الردّ الآن يصغّرنا... لكنْ يمكنك أن تهديهم ما هو أحلى.

- فهمتْ... هذي تحتاج إلى توازنْ.. امْهلني حتّى يأتي.

- هل هي معكْ؟

مدّ يده إلى جيبه الداخلي وأبقاها وهو يتلمّس ويهزّ رأسه بالايجاب مرات. وقف النادل على رؤوسنا؛ لصق الطاولة. وقال بين الحياء والاعتياد مشيراً عبر الباب:

- عيني... تحبونْ تأكلونْ.

نظرنا إلى حيث أشار فرأينا بضع حفر تظهر على جانب واحدٍ من كلّ منها قرمٌ متوهّجة تحت غلالة رقيقة من

الرماد. ولمّا رأى أننا لم نفهم. قال:

- سمكٌ مسقوفٌ... عيني.حيّ تختار وتؤشّر.

كنّا قدْ سمعنا عن السمك المسقوف فوافقنا على الفور. ونهضنا ونحن نرفع كأسينا ونجرعهما بكعبٍ أبيض تحيّةً للرجل الذي أهدانا ثمن مشروبنا، ترعنا بعده جشأة المحترفين، فحيّانا الرجل بشفّة من كأسه. تبعنا النادلَ إلى حوض ماء يتجوّل فيه السمك المنذور لهذه الليلة. اتكأنا على حافة الحوض ورحنا نتفحّص ((هذه لأ...هذه لأ... هذه وهذه.)). قال:

- بيده حقّ.

- من؟

- النادل.

- أي حق؟

- عرقهم غير عرقنا.

- لا تقلْ أنّك سكرت؟

- يعني... قريب منه.

كان الليل في السماء بعيداً. على الأرض كانت بغداد تتوهّج وصفحة الدجلة التي باتت بلون الرصاص تترسّم أضواءً عميقة تتموّج كأنها صدى لنورٍ سحري. ومن باب الحانة التي بدأت تكتظّ، كان لغط الزبائن يخرج في دخان السجائر سحابةً بيضاء من ضبابٍ نازح ومتلاشٍ على حدود الضوء المنبعث من الداخل.

عدنا إلى طاولتنا، وبلا تهيئةٍ نغّم بالشبّابة لحناً حزيناً يمصّ الروح ويطير بها، فسكت اللغْط وهومتْ عيون الحاضرين مع سحابة الدخّان تحت السقف.

***

رأيناها على حرف الطريق سارحة بالغنم بلا لثام عند طلعة الشمس. وقبل أن نصل إليها بطأتُ أنا سرعة السيّارة إلى حدّ مشية الماشي وعيني لا تزول عنها ومقود السيّارة يتراقص بين يدي متتبّعاً حفر الطريق بخطْفاتٍ تجبرني على الخطْف بالاتجاه المعاكس، بينما كانت هي واقفة تحدّ نظرها عبر البلور الأمامي كأنها تريد جسّ وجوهنا. قال:

- ذبّاحة هذي العيون. انظرْ... بنت الحرامْ ما رفّ لها جفنْ.

تريد أكلنا بعيونها.

حتّى عندما توقفت السيارة وسكن هدير المحرّك ظلّت تنظر بملءْ عينها.

- اللّه يعاونكْ.

- يا هلا ورحبْ.

- .. الجوعان لهْ حليب عند شياهكْ؟

- هلا ورحبْ.

من الخرج أخرجت الطاسة وحلبت فيها. ثمّ قدمتها لنا، وفي عينيها حذر الغزال قبل النفور بلحظات. قالتْ كأنّها تعرفنا حقّ المعرفة:

- أنتمْ مهرّبون؟

- نعمْ.

– تهربون العمال؟

– نعم.

– إلى أين توصلونهم؟

– إلى حدود الأردن.

– وبعدها؟

– ينجازونْ.

– ياحرامْ!!

– النّاس مجبورة... اللقمة مرّة.

على بعد خطوات نغّم على الشبّابة، فسكتنا أنا وهي، وانتبهت الأغنام مصغية، وسفّ سربُ العصافير ليحطّ بين العشب. وفي البعيد كان أسفل طار السبيعي في جبال البشري مُنوّراً باشعّة الشمس وأعلاه تتقشع عنه أواخر سحائب الضباب المتلاشية. كانت الشبّابة تبكي حزناً غامضاً يعتصر القلب ويصرفه إلى شيء مُبهم بعيدٍ بعيد. ولمّا انتهى وشبّ واقفاً كأنه ينفض آخر ذرات الحزن. قالتْ:

– يا مسكينْ!... إيشْ حاصلْ لكْ؟

وأدارت ظهرها هاشّة على قطيع الغنم، مبتعدة خلفه. ظلّ هو واقفاً مبهوتاً ينظر إليها إلى أنْ ارتقت سفح الهضبة وبدأت تغيب في سحابة ضباب عابرة. أطلقت زمّور السيارة لأنبّهه، فنفض يده ومدّ رأسه من النافذة وبوجهه تعبيرٌ مبهورٌ:

– لمْ يقلْ لي أحدٌ من قبل ما قالته هذه البدوية اللعينة!.

– كلامْ... يا اللاّ.. اركبْ.

... حتّى رفع الكأس باليد كان بطيئاً كيْ لا يجرح الأسماع المصغية، وحتّى شفّة العرق أو مجّة السيجارة كانت تبدو لي رقيقة هادئة كي لا تشغل الانتباه الذي حلّ في جوّ الحانة المفعم بالدخان. صمتٌ وانشغال حزين في الوجوه، وأنغام الشبّابة تمسح العصب بقطيفة التهويم فلا نأمة إلاّها، وإلاّ رقص الأضواء في عمق دجلة بين أطر النوافذ وكأنما رقصها هو عينه لحن الشبّابة... ولمّا انتهى. قلت:

– يا مسكين!... إيشْ حاصلْ لكْ؟

حدجني بنظرة من يلتقط ذكرى منسيّة قفزتْ فجأة أمام العينين:

– لا تذكرني بها!!

صخبت الحانة وتقارعت الكؤوس وابتسم الجميع ابتسامات ملغوزة كأنهم ينفضون من رؤوسهم ما علق بها من تهويم وحزن وضجوا يطالبونه بتقسيمة فرحة. وكان هو يرد تحية الكؤوس برفع كأسه وعلى رجاءات عزف نغم مرح بالقول ((آخر السهرة... آخر السهرة))... وشيئاً فشيئاً راحت طاولتنا تزدحم بقناني العرق المهداة. ونسمع بين لحظة وأخرى:

– بُطْلْ على حسابي للإخوان السوريين.

.... لم يعد بالإمكان عد الكؤوس ولا ضبط النفس عن الكلام المتداخل عندما اختلطت الطاولات وشرب الواحد من كأس الآخر وحكى كلٌّ قصصا مبتورة عن همومه، فالانتباه سينصرف بعد بضع كلمات إلى عزف العود أو تنغيم الشبابة أو امتلاء السمع بالطبلة العراقية الصغيرة، وقال متعتع اللسان بالسكر وهو يمس بشفيته أذني:

- أتبيع هذه الحياة بحياتهم؟

- من هم؟

- أصحابك أهل البيت والأولاد والمال.

مع السكر كنت ساوافقه، لكن بقية من مناكفة كانت لا تزال تجد لها موضعاً في رأسي. قلت:

- أبيع.

- رُحْ يا... لو ملكوني الدنيا ما أبيع.

في ثقل الرؤوس ونشوة القلب بدت كل (آآه) تلفظها الأفواه مع تقسيم العود أو عزف الشبابة ألما لذيذا يتطلب جرعة من الكأس وصخباً على انشغال الجوارح بطلب المزيد ولولا الرجاء الحار الذي بذله صاحب الحانة من واحد لآخر وهو يلمس على لحيته لامتدّ الشرب حتى صبح بغداد.

مع المشي بان السكر قيداً في الأرجل، كنت أحس بنفسي أخطو خطوتين متعثرتين إلى الأمام ثم انخطف خطوة إلى الجانب وأترنح متراجعاً خطوة. وكان هو بين خطوة وخطوة يقع ويقوم في الضحك، ويحاول التصفيق بيديه لكن يديه لا تلتقيان. فيقول:

- العمى... ما ظل شيء على شيء

- أي شيء يا سكير؟!

- ... راسي ليس على رقبتي ورجلي بعيدة ويداي كل واحدة في طريق...

- وعقلك في ...!

- يعني أنت أحسن!؟... مشيتك رايحة جاية كأنّ في رجلك قلم يخط نجمة وراء نجمة.

على العشب عند حافة النهر سقط وبذل جهداً كي يجلس محدّقاً في النهر وضحكه يسري مع رقص الأضواء المتكسرة في عمق الماء.

- هذا أحسن مكان في الدنيا... بلا فندق بلا هوا.

وألقى ظهره على العشب غاطاً على الفور بشخير الداخل في نوم كالموت، وكأن النوم كان في جيبه.

... قلت:

- .. واحد من اثنين. إمّا أنه سيطردنا أمام الزبائن وهو يوشّح موشحه ((شو أنا فاتحها تكّية... سبيلْ!! استحوا عيبْ على شواربكم. اشتغلوا تكسبوا.. يصيرْ عندكمْ مصاري بعدها أهلا وسهلا... يعني. بالفصيح تسجيل على دفتر ضرّطْ لَهْ ما ظلْ أبدْ أبدْ أبدْ..)) أو أنّه بعد ترجيّ ونفاقْ سيقول لنا وأمام الزبائن وبالصوت العالي ((هذي المرة وبسْ... عيبْ استحوا)).

ويعطينا لكل واحد بطْحةً.. يعني. شمْ ولا تذوقْ.

- والثالثة؟!

- أيّ ثالثة؟ لا تضحك على نفسكْ.

- أنت نسيان أنه اليوم ليلة عيدهم.. يمكنْ يحنْ.

عند عطفة الشارع واجهتْنا أضواء حانته الخافتة، فتوهّمتْ أشباحاً لزبائن كثيرين وأحسستْ أنني موزّعٌ بين صورة يدي المبسوطة وهي تضرب القرآن تأكيداً على تغليظ اليمين ((وحياةْ هالمصحف. وحياةْ هالمصحف... لن أشرب بعد اليوم))، وبين الحنين المدوّم في دمي إلى السكْبة الأولى حين يفور اللون الأبيض في الكأس ترددتُ وبغير جدّ دفعتُه

إلى الزقاق المتفرّع.

دعْنا نذهبْ.

– أيه هووووهْ... امشِ يا خايسْ.

بإحساس المتكل على منْ يقرّر عنه سرتُ إلى جنْبه وامتزاج الماء بالعرق يفور في رأسي. ومن بعيد كان "حنّد" خلف زجاج الواجهة واقفاً يتكلّم مع أحدٍ لا نراه. وفي لحظة بدتْ لي كلحظة جنْه مسدّس مهيّأ نظر إلينا، وبقي نظره مصوّباً نحونا، فتمنّيت لو أن بي القدرة بدلاً من الذّل الذي سيتلبّسنا ونحن نقف أمامه مصطنعين لباقة في الكلام، ومخففين دماً لن يلاقي منه إلاّ صدّةً جلْفةً وتلفّظاً بكلام يجعل الواحد يذوب في ثيابه.

– مسا الخير يا أحلى حنّا.

– ...

– كل عامْ وأنت بخير. إنشاء اللّه السنة الجايَةَ مثْل ها الوقتْ تكونْ تتفتّلْ بكنيسة القيامةْ... بالقدسْ... إحْنا وإيّاك. واليهود بحّ!!.

قال مُقلداً كلام المسلمين في الضيق:

– لا حول ولا قوّة إلاّ بهْ... من قال لك إنّي أحب أتفتلْ بكنيسة القيامة.؟ عمي كنيستنا في البلد يا اللّه يا اللّه بالسنة أشوفها مرة و...........

–لا... لا... أبداً إنشا اللّه صلاتنا تكونْ إحْنا وإيّاكْ بالعيد على ها الوقت؛ هناكْ.

– يعني.... خلاصْ. ضحكتوا عليّ وأمّنتوا السهرة على حسابي بكلمتينْ؟

– ولوْ!! غايتنا نعايدكْ.

– باللّه!! عايدتوني خلصْ... يعني ماظلْ حجةْ، وبعدْ..؟

– إي هيبيهْ. اعزمنا على شيءْ.

– أعزمكم؟! ما ظلْ علينا غيرْ هذي.

– طيّب... ديّنا.

– ولا هذي.

– طيّب... تراهنْ إنّ... كل واحد منّا يقدر على شرب خمس كيلوات عرق..؟

– اضحكوا على غيري...

– خمسهْ.

– يا أخي انقلعوا عني.

– يا حيفْ.

– حيف... ما... حيفْ. يعني أنا كنتْ من بقية أهلكم خلصْ اعطونا عرض اكْتافكم... في زبائن.. عيبْ.

كأن ألف عينٍ كانتْ تثقّبنا من الخلف ونحن نخرج خجلين رغم أن الحانة لم يكن فيها إلا رجلٌ واحدٌ يجلس على كرسيّ واطئ من كراسي الحانة وأمامه طاولة صغيرة ليس عليها سوى منفضة سجائر .

– أيّ زبائن... واحدٌ قاعدٌ على منفضة سجائر يساوي وحده زبائن؟!!

– ....

- اسمعْ.. أنا غير منقول من هنا إلا بعد الشربْ.

- الرجل طردنا.

- وإذا كانْ؟.

وقفنا على الرصيف المقابل مذلولين ننظر إلى القناني المصفوفة على الرفوف، ونراه يكلّم الرجل الوحيد في الحانة وحركة يديه تلعب في الهواء بغضب.

بلا تردّد اندفعنا إلى الحانة، وابتسمنا له سويّة:

فجاءنا الصوت الخافت من خلفنا:

- أصحيحٌ أنكمْ تستطيعون شربْ خمسْ كيلوات؟

- للواحدْ... يعني... كل واحد يشرب خمسةْ.

- كثير !!!

- راهنّا!

- .. وإذا خسرتم؟!!.. أنتم مفلسون

- نصير عبيدكْ.

- ما يلزمني عبيدْ!!

- نفعل ما تريدْ.

- موافق.

- عشرة كيلوات

- عشرة.

- مع بسطرما؟

- مع بسطرما.

- وعلبتين دخان؟

تأفف حنّا:

- معكم ثلاث ساعات... وبسْ.

ما ألذّه بعد انقطاع، وما أجوع المعدة إليه!! بكعب أبيض جرعنا الكؤوس الثلاث الأولى، فتزحزح الرجل مقترباً بكرسيه:

- كلّ شربكم هكذا؟

- يعني.. حسب.

- هذا شرب ما فيه لذّه.

- اللذة تأتيّ بعدْ.

وللهروب من الأسئلة التي تنكأ الشيء البعيد في نفوسنا، وبالدُّربة التي تعودناها، حرفنا الحديث إلى التعارف، فعرفنا أنه مزارع يملك حصادات وجرارات، ثم رحنا نسليه بين الكأس والكأس بالنكت التي أعدناها ألف مرة على الطاولات وهو يضحك من قلبه كأنه كان محروماً من الضحك قبل أن يرانا. فجأة، في قمة الانبساط ونحن ذاهبون إلى

النشوة التي حرمنا منها أنفسنا لشهرين؛ هب واقفاً.

– أتركم بعافيه.. اشربوا على كيفكم. وخذوا الباقي إلى البيت... الصحة لا تعوض.

– البيت؟! أي بيت؟!.. إلا إذا كان قبو سوق الخضرة بيت.

– حناااآ...!!

لفظنا نحن الاثنين معاً. بينما كان الرجل يخرج رزمة النقود ويدفع لحنّا، ويضيف بضع مئات وهو يؤشر برأسه نحونا دون أن ينظر إلينا ((هذه لهم)). وحنا يهزّ رأسه بأسف علينا، وعلى هذا الذي يبذّر ماله على سكّيرين يغبّان العرق كأنه ماء.

عندما غاب الرجل خلف عطفة الشارع حيث الإسفلت اللامع تحت الضوء. قلت مع جشأة كبيرة:

– لن نأخذ مالاً.

فتلفظ حنا بقرف:

– بلا كُبْرة نفسْ... خذوا.

وقعد على كرسيه خلف البار صاداً عنا متلهيا بالمطر النازل خيوطاً تبرق في ضوء عمود الشارع المنصوب لصق الحانة.

نبر حنّا من فوق كرسيه كأن يكلم جام البلور الذي يحدّق فيه:

– بكره تبول دمْ.. هذا شرب حميرْ.

– إذا كنّا حمير ونحن نشرب في حانة فماذا يكون صاحب الحانااا؟

– بغلْ.

– لم لسانك.

كانت همتنا ستنكسر، لولا أننا بدأنا ندخل في السكر، ولولا يد حنّا المرفوعة بين دقيقة ودقيقة أمام عينيه الناعستين ليحدق في ساعته باستعراض تحت الضوء المحترق للجام وهو يحسب زمننا!. قال هازئاً:

– خذوا القناني معكم.. خذوا راحتكم بالبيت!!

– حريمنا ما يقبلن!

– ها... حريمكم...، أيوااا.

– تتمسخرْ؟!!

– لا.. لوْ.. حدا به عقل يسخر منكم!.. اسمعوا أعطيكم كيلوين من عندي إذا انقلعتم عني.

– أبداً القضية قضية مبدأ. نحن راهنا الرجل على عشر كيلوات

... عيب كل العيب إذا ذخرنا من العشرة كيلو واحد!

– يعني... قاتلكم الشرف؟!!

– طبعاً... ولوْ!!

– يلعن أمك من ليله!

– ليله من ألف ليله وليله.

بدأنا نغني الأغنية كل على هواه وعلى عدد الكاسات التي شربناها، بينما برطم حنّا كأنه سيكي. نزع الساعة من معصمه وعلقها بمسمار مدقوق في درفة خشب الجام، وراح ينقر بإصبعه على البلور وهو يحدق بالشارع الخالي إلا من خيوط المطر وخرير الماء في المصارف.

عندما قمنا ترنحت الرفوف في عيني ورقصت القناني ورأيت حنّا أكثر من حنّا واحد ومال البار مصغياً كأنما ليسكبنا في الشارع. صرخت بين كفي:

– حنّاا... حاا نّاا!.

فانتفض حنّا جافلاً من قلب النوم:

– خلصتوا؟!

– أوهوووو... من زماااان.

– يعني من كمْ؟!

– ممممنْ.. نُصْصصص... دقييقه.

– مع السلامةْ.

– أأأيْ سلاااامه. هااامه. هااات الكيلوينْ.

دون تردّد وبغمغمة الغاضب الذي يسب ألف مسبة في الدقيقة تناول من الرف قنينتين، ووضع قنينة بيد كل منا، ماسكا كفي وكفه وضاماً أصابعنا على عنق القنينتين بالدور كي لا تسقطا.

كانت الدنيا تمطر بغزارة، هذا ما وعيناه. وكان الشارع يصعد ويهبط والأبنية تميل على جانبها وتعتدل لتميل إلى الجهة الأخرى في حركة دائمة. قال مُتعتاً:

– سْنْكرنا.

وسقط على حدّ الرصيف، متمدداً بلا حركة إلا حركته مع ارتفاع الشارع وهبوطه، والماء يجري بجانبه عند حرف الرصيف، مرة إلى الأعلى ومرة إلى الأسفل. وكنت أميل إلى الأمام حتى ألمس الأرض، ثم أقف متراعشاً محاولاً ألا أسقط. انتظرته، وأنا أحدق برجرجة ضوء الشارع على الماء المنحدر صوب سرير الفرات. لكنه لم يقم. انحنيت عليه فوقعت فوقه، ثم تزحزت عنه وتلمّست وجهه لأقول له ((..قمْ)). كأني رأيت على راحة يدي دما. أردت أن أقول له ((دم؟!)) لكنّني نمت.

... كأنّي أنام بلا غطاء مزحوماً بأجساد النائمين. وكأنّ جسدي ملصوق بأجساد الآخرين، سأفتح عيني. همستْ لنفسي... بوقت طويل استطعت أن أحدّق في ظلام عميق. تزحزحت فأحسستُ أنا ما يلصقني بالآخرين يتكّسر بصوت يشبه انقصاف آلاف عيدان القمح اليابسة تحت جسدٍ يتململ. فمي مغلق على صمغ بارد. وشفتاي مطبقتان على شعور يملؤني رعباً بأنهما

مدروزتان بخيطٍ متين وأنّني عندما أفتحهما ستتمزقان. على مهلٍ وبألم طويتُ ركبتي كما لو أنني أطوي غصناً يابساً يكاد ينقصف، ورأسي ينشق مددت ساقي فجأة مُنتفضاً من صليلٍ مشى في العظم، فصدمتْ قدمي حاجزاً، والتمع نور مشع فوق عيني مباشرة. رمشتُ مراتٍ حتى استطعت التحديق بالضوء النابع من زرّ صغير محاط بتدريجة أرقام من الواحد إلى السبعة. ومع إحساسي بانطباق الحاجز الذي صدمته قدمي ناس الضوءُ لحظات ثم انطفأ. أعدتُ طيّ ركبتي ثم قذفتُ قدمي فانزاح الحاجز وصدم في الجهة البعيدة شيئاً كأنه حائط وعاد الزر إلى بثّ نوره في عيني. كابوس. هو كابوس. تذكّرت أنني كنت سأقول له ((دمْ؟!)) لفتُّ رقبتي المتصلبة بصعوبة إلى جهة فرأيت وجهاً غريباً لرجل بشوارب كثيفة عليها ندف ثلج، وبدا لي وجهه تحت ذَر الثلج مصبوغاً بالأزرق. كابوس. هو كابوس. وفي الجهة

الأخرى كان هو ممّدداً إلى جانبي وبقع من بياض لماع في الضوء ترهج على وجهه، ودم يابس يتكثّل تحت لمعة ماء متجمّد عند صدغه: أردت أن أقول له ((دمّ؟!)) لكن إحساساً ما جعلني أقرّر أن أنهض، فانشقّ ما يلصقني بهم كما لو كان جاماً من بلّور تحزّه ماساتٌ فينهار دفعة واحدة. زحفت بمؤخرتي على شيء له صوت انخماص الثلج تحت القدم. كابوس. هو كابوس. أنزلت رجلي ولمست بهما أرضاً مبلطة، ووقفت مترنحاً بثقل رأسي، ولما التفت تجلّى لي الكابوس بثلاثة رفوف، على كلّ رفّ رجال من أعمار مختلفة. في الأول أرى أصابع الأقدام وخلفها فتحات الأنوف التي تشبثت أشعارها بقطرات لَماعة من الجمد. على الرف الثاني آخرون تظهر أجسادهم كلها، مصطفين كأنما للتصوير. وعلى الثالث من الأسفل هو والرجل ذو الوجه الأزرق وبينهما موضعي الذي كنتُ فيه. كابوس. هو كابوس... الباب مواربٌ وعبره، بعيداً، تحت ضوء ضعيف تظهر أولى الدرجات لدرج صاعد. عند أوّل درجة لاحظت أنني أمشي حافياً، وقدمي مزرقّة كوجه الرجل الذي كتفه تضغط على كتفي، وثيابي واقفة كأنها قماش شارد في صقيع، في الممر الدافئ المكتظ بالناس السائرين بصمت في الاتجاهين راحت ثيابي تنقّط ماء وقدماي تطبعان على البلاط بللاً، والعيون التي تنبهر وهي تمرّ بي تزيد إحساسي بأنني أسير في حلم.

بعيداً في نهاية الممر كانت الشمس في جام البلور الوسيع أنهض من السور بقدر قامة رجل يرفع يديه وينوص على رؤوس أصابعه وقرصها ما يزال يحمل حمرةً خفيفة. وشعري الذي كان متلبّداً صار سبلاً رطباً ينضح عند أطرافه قطرات ماء لكأنّي لمحتُ ظهر أختي وشعرها المسدول على كتفيها ووجه صغيرها الباكي يغيب ويظهر وهي تهزهزه ليسكت. أبعد من المرأة التي كأنها أختي ومن الطاولة التي يجلس خلفها طبيب صغير العمر يضع سماعته بإهمال على رقبته؛ كان مريض يفتح فمه ويغلقه على أنين وحشي غير مسموع وهو يجذب فخذيه إلى بطنه ويدفن رأسه في صدره. كابوس. حتما كابوس. وإلا ما كان صراخ المريض وصراخ ابن أختي مجرد رسم بلا أصوات. فجأة، كما لو أن سدادة طارت دخل ضجيج الكلام والصراخ أذني. والتفتت أختي من بين جميع الناس كأنما نبهها أحدٌ. بوجه معتاد على الكآبة والحزن قابلتني كأنها تنظر من خلف النافذة

على جوّ شتائي فيه ريح باردة وشمس مقرورة بعيدة. والتفتتْ كلُّ الوجوه إليّ. وجوه لأصدقاء قديمين ولأقارب لم أرهم منذ زمن بعيد، فيها تعبير واحد يطفح انشداهاً بمفاجأة كأنما تكمن خلف ظهري، كأن شيئاً يصعقهم ماراً من خلالي آتياً من ورائي ذاهباً إلى عيونهم المفتوحة على وسعها في الدهشة لو لم أكن في الحلم لما انجمع كل هؤلاء في مكان واحد. ارتخت يد أختي فهبط الطفل إلى فخذها وبدا معلّقاً بيدها كأنه سيسقط منها ما أنْ يتحرك أو تتحرك أصابعها، وبدأ وجهها ينشحن وشفتاها ترتعشان بكلام عصبي. كأنها قالت مرعوبة أو أن صوتاً يشبه صوتها قال في الحلم ((أنت ميت)) كانت لحظة رهيبة أن يعرفني صوتها أو صوت الحلم بأنني ميت وأن هؤلاء الأصدقاء والأقارب حاضرون من أجل الجنازة. رأيت فمها يصرخ بكل الشقاء الذي تعانيه في وجهي: ((عيبٌ عليك... وينْ رجولتك؟... ما عاد عندي شيء أعطيك إياهُ... خمس سنين وأنت ما تعرف الليل من النهار... وجهي ما عدت أعرف وينْ أودّيه... ما ظلّ حدا تعرفه ماله عليك دين... منينْ أعطيك؟... أنت أحق من أولادي؟!!... أبيع أغراض بيتي؟! افتح افخاذي للناس؟! أكسب لك من لحمي لمشروبك؟! يا عيب الشوم!! يا عيب الشوم!!)) وراحت تلطم وتجزّ شعرها وفضاء البيت يملؤه بكاء أطفالها الصامت بعيونهم التي تلاحق حركاتها المجنونة. بشعور مذنب انسحبت من أمامها ونزلت الدرج وأنا أسمعها تهذي صارخة ((أبيع عرضي؟!... أجوّع أولادي؟!)) وفي عمق الدرج كان صدى بكائها يفيض ويخرج من باب العمارة ليلاحقني نافذاً في سمعي كأنه يلتصق بي... سقط الطفل من يدها وناستْ بجسدها وأجفانها تنسدلُ على إغماءة كالتي كانت تأتيها في طفولتها. رغبتُ بالبكاء وبضم أختي إلى صدري، لكن إحساساً بحاجز لا يخترق، كالجدار، جعلني أقتنع تماماً أنني ميت.

كأني لفظت همساً في الوجوه المدهوشة: أنا ميت؟!!

□□□

صــدر

صورة المشتاق

قصص..

.............نزار نجار

الطواحـــين

قصة: علي شعبان سليمان

ذاكرتي تستدعي بشكل غريب ودقيق تفاصيل تتطابق تماماً والذي يحدث معي الآن، والأغرب من كل ذلك هو الحالة الشعورية التي لا أستطيع أن أصدّق إلاّ وأنها قد تملكتني من قبل، هي بأدق الأحاسيس والتحركات.

ربّما ليست ذاكرتي هي التي نبشت ذاك الشعور بل ربمّا أن هذا الشعور هو الذي يحرّض ذاكرتي على تسجيل حالة سوف تتفتح بعد قليل، أو ربما ليس كل مايجري سوى خفقة طفرتْ للحظة خارج عالمي البشري لتعود وتصفعني بغيبوبة مربكة.

هكذا اقتحمني هذا النهار وشعور طاغٍ يدفعني للخروج من تلك الغرفة الخانقة، وكأنني استنفذت كل المحاولات لإعادة ترتيب دواخلي، فمنذ أن فتحت عينيّ شبه مستيقظ وأنا أشعر أن بقايا من الليل مازالت تسكنني وأن هناك من يحرّضني لأعود إلى تلك العوالم الحُلمية الغريبة التي كنت أتجوّل فيها منذ قليل، لكن وبمقابل ذلك كان هناك شيء ما في جسدي يقودني إلى الهروب من السرير والتخلص من تلك الأحلام التي بدأت تلاحقني كاللعنة... لذلك نهضت وجهزت (المتة) ذلك المشروب الذي يساعدني على غسل جوفي قبل البدء بأي نشاط آخر..

كانت آثار الليلة الماضية لاتزال تدور بداخلي كطاحونة تنشر مفرزاتها في كياني كالوباء.. لم أستطع أن أقبض على مشهد -ولو صغير- من أحلامي تلك ولم أقدر أن أستعيد صورة للمخلوقات التي كانت تتزاحم فيَّ مستغلة نومي وغفلتي رغم إلفتها.. بدأ الدم يركض في عروقي بسرعة خارقة وكالنيازك يرتطم بجمجمتي ثم ينفجر محدثاً ارتجاجات ماعادت تُحتمل.. بدّلت ثيابي وخرجت، ولم يعد شيء يهمني سوى أن أترك هذه الغرفة وإلى أي مكان كان.

كان الجوّ في الخارج حاراً جداً، والشمس قد قطعت منتصف السماء بقليل، وكان ازدحام السيارات والبشر حولي يوحي بأن هذا الوقت هو موعد خروج الموظفين من أعمالهم، لذا فقد استبعدت فكرة تطفلي على أحد من معارفي وقت كهذا،.. إلى أن وجدتني أقف أمام مقهى (الطاحونة)، المقهى الذي كان دوماً ملجأ لضجري أو وحدتي، وقبل أن أدخل إليه خطر ببالي ولأول مرّة أن أتساءل عن السبب الذي دفع صاحب هذه المقهى لأن يسميّها بهذا الاسم، فخمنت للحظة أنه من الممكن أن يكون مهووساً بالطواحين أو لربّما كان أبوه أو جدّه قد أورثاه طاحونة في مكان ما، واستبعدت فكرة أن يكون صاحب هذه المقهى قاصداً بهذه التسمية الإيحاء لزبائنه بأنهم مطحونون أو بأنهم يأتون إلى هنا كي يطحنوا أحلامهم المتراكمة أو أوجاعهم،... أخيراً كدت أقتنع بأن هذا الاسم جاء من المكان الذي بُنيت فيه تلك المقهى والذي يلاصق طاحونة قديمة كانت تشتغل في أيام مضت.

قطعت الفسحة الخارجية من المقهى والمزدحمة بالفارين من الحرارة والاشتغال، ومتجنباً كعادتي الاحتكاك بأناس لا أعرفهم، دلفت إلى باحة المقهى الداخلية، واتجهت نحو زاويتي المعهودة، تفاجأت برجل عجوز يحتل الطاولة التي اعتدت أن أجلس إليها، لم أهتم كثيراً وتابعت إلى الزاوية المقابلة، جلست مواجهاً العجوز، أشعلت لفافة تبغ وأنا أتابع بعيني المظهر المريب لذاك العجوز، إن ملامحه تكاد تكون معروفة لدي، لقد رأيته من قبل، لكن أين؟!... ربما هنا في هذا المقهى.. لا أدري بالضبط.. تمنيت أن أتجاهل تلك الحيرة، لكن هيئة العجوز الجامدة كقبرٍ أبقتْ اهتمامي مشدوداً

نحوه،.. إنه لايتحرك أبداً، أطفأت عقب اللفافة في المنفضة وأنا موقن أنني أنظر إلى جثة، وربما ستفوح رائحتها بعد قليل، إن رأسه الأشيب المسنود بكفه والمتكئ إلى الحائط لم يزل حتى الآن وكأنه كرة من القش اليابس، حتّى صدره نصف العاري لم ألحظ أنه تحرك منذ اللحظة التي تسمّرتْ عيني عليه،... اجتاحتني رغبة هائلة بأن أفتح فمي على مصراعيه وأصرخ ملء المقهى، ملء العالم، إنه ميت لامحالة ويجب أن ينتبه الجميع إلى ذلك، لكنني أحجمت، فلماذا أقحم أنفي في مشكلة أنا في غنىً عنها، ثم ربما أُتهمتُ أنا بمسؤوليتي عن موته أو على الأقل سأُتهم بأنني الشاهد الوحيد على هذه الميتة، لا... فلأبقى بحالي...

فجأة أفلتَ رأسه عن يده منخبطاً على الطاولة، نهضت شاهقاً الصدمة إلى أعماق أعماقي، ارتبكتُ، نظرت حولي.. كانت هناك طاولتان فقط مشغولتان داخل المقهى، وكان النادل يقدم مشروباً إلى إحداهما...، يبدو أن الجميع لايعير انتباهاً لما يجري، مرّ النادل قرب العجوز متجاهلاً وضعيته المنقلبة حتى أنه بدا وكأنه لم يرَني، عادتْ عيناي لتتفرسا في العجوز، حاولت تجاهله كبقية البشر الموجودين حولنا، لم أستطع، أحسست بأن مؤامرة تحاك ضدي وأنني أتورط فيها شيئاً فشيئاً، تهالكت على الكرسي، عادتْ أطياف الليلة الماضية لتزيد حيرتي انفلاشاً، إن في تلك الأحلام شيئاً مايشبه مايحدث معي الآن، واقتنعت أخيراً بأن قدراً حديدياً قد تملك قدرتي على المقاومة، وأنني الآن مساق إلى هوّة لا أعرف عنها شيئاً.

فركت جبيني بكثير من الاستسلام والضيق، ولم أستطع من كثرة تعبي وارتجافي حتى أن أزفر بعضاً من النار التي بدأت تنهش صدري..، وللحظة شككت بأنني لمحتُ حركة خفيفة من العجوز..، شعرتُ بأنني اشتعلتُ دفعة واحدة ولم يبقَ مني سوى بعض الرماد،... قررت أن أقوم وأهجم على عجوز النحس ذاك وأوسعه ضرباً وتعنيفاً حتّى أُجهز عليه، وحتى ولو لم يكن سوى جثة هامدة فعلاً فإنني أحسّ الآن بأنه يجب عليّ أن أخطف التهمة من قاتله أياً كان وأعلق جريمته

على صدري كالوسام.

نهضت وتقدمت صوبه مصمماً على قذف كل أحقادي وشروري فوق رأسه، وماكدت أقترب حتى التفتَ رأسه إليّ بكثير من الإعياء، وبابتسامة راجفة قال:

"أهلاً بك بني.. كنت أنتظرك منذ زمن.. إجلس وارتح."

صُعقتُ، فتل رأسي كطاحون الهواء، شعرت بأن يداً من السقف انخبطت عليّ وأنني أتفكك الآن إلى ملايين القطع التي بدأت تتناثر فوق البلاط.

...من الذي تكلم؟! ..من الذي التفتَ إليّ؟! ..كيف وصلتُ إلى هنا؟!.. كيف وصل هو؟! ..ماذا رأيت؟! ..ماذا عليّ أن أفعل، ماذا يجب أن أفهم؟!.

رفع جذعه قليلاً وبدأت الكلمات تندلق من فمه ممزوجة بهمٍّ عتيق:

"إجلس يابني.. إن الشباب أمثالك توكل لهم دائماً المهام الصعبة... وأنت الآن بحاجة إليّ كما أنا بحاجة إليك.. إجلس ولنتفاهم".

ارتشعتُ قليلاً وأنا أشعر بأن معالم أحلام البارحة قد بدأت تتوضح، وأنني الآن لست سوى ذرة تلهو بها الريح تحت عباءة ذاك العجوز، تهاويت على الكرسي قبالته مشرعاً كل أبوابي لطغيان مفاتيحه، وقبلت أن أكون مجرد لعبة بين يديه... مسح لعابه بظاهر كفّه المتشققة وتابع:

"اسمعني جيداً أيها الشاب.. ربما حاجتك لي هي الأجدر بالتوضيح فلنبدأ بها،... إن محافظتك على وجودي والاعتناء بتاريخي ضروريان جداً لاقتحامك المستقبل، فأنت الآن مجرد بذرة صغيرة وبحاجة إلى شجرة عتيقة ومتمرسة مثلي كي تظللك وتدل أعضاءك إلى الطريق الصواب.. هذا من جهة، ومن جهة أخرى أنت بحاجة إلى عقبة حقيقية

في طريقك الطويل، عقبة لتزيد مسيرتك تصميماً وإرادة، وقد أكون أنا هذه العقبة، وبإمكانك أن تزيحني بضربة قاتلة منك... أنا أترك لك حرية الاختيار في ذلك...".

انسدل جفناه وتراخى فكّه الأسفل مع تنهدات متقطعة وقصيرة محاولاً الوصول إلى كوب الماء أمامه، مددتُ يدي لأساعده، شعرتُ بأن حركاتي تكاد تطابق حالته المزرية..، رشف قليلاً من الماء ثم عاد ليقول وبحزم أكثر:

"إذاً.. كما كنت أقول لك، وباختصار أشد، إنّ حاجتك لي تتلخص في أمرين، فإما أن تعترف بأهميتي وضرورتي أو تقتلني فوراً.. وبالنسبة إلى حاجتي إليك فهي تنحصر ببساطة في قرارك بهذا الشأن، القرار الذي يجب أن تتخذه الآن."

بدأ وجهه يشعشع، وكأنه كان متأكداً من أنني سوف أتدخل لأحسم هذا الأمر، بينما كنت أنا مجرد تلميذ مرتبك في مواجهة امتحان مفاجئ، ولم أستطع أن أفعل أو أن أقول، وبقيتْ أعضائي تتدلى متأرجحة فوق الكرسي.

غام وجهه ثم انقشع...، امّحت تجاعيده ثم عادت لتنفر من جديد...، كنت منذ البداية قد قررت الانصياع التام لأوامره، غير أنه وبدل أن يجرني كيفما يريد، فقد عاد وقلب الأدوار، تاركاً إياي أتخبط في لجّة الاختيار. وبدون أن يتنهد أو أن يعدل في هيئة شبه المطفأة استأنف تدخله:

"حسنٌ أيها الولد المتردد الخائب، إلى أن تتخذ قرارك، أريد أن أطلب منك طلباً سهلاً،... يجب أن تذهب إلى غرفتي، والتي سأدلّك عليها، وعليك أن تأتيني منها بالرداء الأبيض المعلق قرب السرير، فأنا بحاجة إلى مزيد من الدفء، إلى أن تنتهي هذه الإشكالية بيننا...، إنها فرصتك الأخيرة لإنهاء الموضوع."

ودون أن أنتظره حتى يُتم جملته الأخيرة، نهضتُ وأنا أسمع أوصاف الطريق الذي يوصلني إلى الغرفة... ورغم الثقل الجاذب نحو الأسفل من قدميَّ اللتين بدتا وكأنهما تحفران الطريق تحتي فإن نصفي الأعلى كان خفيفاً خاوياً وكأنه أزيح عني منذ الأزل... وبعد خطوات بضع ظهرتْ لي الغرفة، فعلاً إنها ليست بعيدة، غرفة واطئة تستند إلى بناء عال قديم ذي حجارة رملية كبيرة ويلوح من المادة الإسمنتية بين حجارته بأنه قد أعيد تأهيله حديثاً، ربما كي يبقى شاهداً للأجيال على فن أجدادهم السالفين، ويبدو من آثار المروحة التي تعلو هذا البناء أنه كان يُستعمل قديماً كطاحونة.

اقتربت من الغرفة الصغيرة التي بدت وكأنها غرفة حراسة للبناء الأثري خلفها أو أنها مأوى مؤقت لشخص لايرغب في التشبث بمكان واحد، سقف واطئ من التوتياء، حجارة الجدران مكشوفة دون إسمنت، شبّاك من خشب مجمّع كيفما اتفق ومطليّ بلون أخضر فجّ.

اجتاحتني مشاعر متناقضة وأنا أدنو من الباب الذي كان لونه الأخضر أكثر كثافة من لون النافذة، وقفت أمام الباب متأملاً قليلاً، ثم حاولت أن أتذكر إن كان العجوز قد أعطاني المفتاح أم لا، فتشت في جيوبي، هاهو،... مفتاح نحاسي كبير، أدخلته في الثقب وأدرت، انفتح الباب محدثاً صريراً تردد صداه مع صرير الهواجس التي بدأت تتفتق في رأسي،.. دخلتُ الغرفة سارحاً بنظري في أرجائها، بدتْ تفاصيلها مألوفة لجميع حواسي، حملقتُ في الصورة المثبتة على الجدار، إنها صورتي..!!، اقتربت من السرير لأرى العجوز ذاته ممداً عليه..!!، مددت يدي إلى الرداء الأبيض، نزعته عن المشجب وغطيت به جسد العجوز، ثم أفسحتُ لي مكاناً على السرير وارتميت غافياً، فقد كنت متعباً جداً.

□□□

وصولاً.. على الوقت

قصة: أيمن حسن

.. كالمألوف خرج متمهلاً بُعيد استماعه إلى نشرة الأخبار. جاء فيها أن مطربته العالمية قدِمت إلى المدينة أمس لإحياء عدة حفلات ساهرة:

-لاريب أنت مسرور لهذا الحدث -القنبلة ياهمام!

-سأتابعها على شاشة التلفاز رغم أن مشاهدتها شخصياً فرصة العمر.

**

هو ذا يراقصها إذ اعتلى منصة المسرح المضاءة بألق. لقد وجدها بانتظاره على حافة الحلم. بان -خلاف عادته- في هندام أنيق. وهذه الشقراء الفاتنة حورية الفردوس...

"أرض لاينعب فيها غراب أسود؛ حيث ترجع كل امرأة بكراً بعد أن يضاجعها زوجها".

لامناص من الاعتراف: يعيش علاقة هيام مع رسومها المعلقة فوق سريره المستوحش طوال الوقت.

-إنك لتجد صورها أمامك، فوقك، خلفك وربّما تحتك أيضاً.

*

يغذّ السير إلى مكتب العمل مداعباً خاتماً من العقيق يجلب الحظ -حسب اعتقاده الراسخ- ويطرد سوء الطالع. هاهي الطريق أمامه نفق مظلم:

-في مياه الخليج مافتئت طائرات تُلقي العذارى فوق البوارج الحربية كي تقام حفلات التعري على الهواء مباشرة.

صرير مشحون بنبأ رهيب. ربُّ طفل ينتظر العملية الجراحية بينما تهرب روحه من فتحة في القلب:

-إنها سمكة القرش تتحرك لابتلاع المتبقي من نفط العرب.

ترنّم بإحدى أغنياتها المفضلةِ لديه؛ يمشي بتؤدة في الحواري الضيقة متنفساً عبير الذكريات...

***

منذ ذلك اليوم الذي طالب فيه المدير موظفيه بضرورة التزامهم بالدوام المحدد راح يتخلف:

-إنما خرجت من رحم أمي متأخراً. فكيف أصل دائرتي "على الوقت"؟

لقد أنفق عمره في انتظار مأمول منذ الصغر:

-توجد متع علوية، ملذات لاتحصى يابني.

مهرجان نسائي، فالحور بجمالهن الصاخب يطلبن الشاب العفيف..

*

تصادفا منذ مدة فدعته الصبية إلى كوب من الشاي في مكان عام:

-غالباً ما أشعر بجفاف في حلقي أثناء الحديث معهن.

حين رفض الفكرة من أساسها تعزت بتقطيع "روزنامة" الحب:

-حاجتنا ماسة للشمس كي توافينا العافيةُ باصديق.

خلال لقائهما التالي قدّم بين يديها مرافعة في الدعوة إلى الزواج مباشرة -من أجل المتعة الحلال- تجاهلتها بأدب:

-لابد أن نتعارف أولاً من دون قيود.

*

-أظنك اخترت درباً وعرة ياصاح.

-أصبتَ فالحفر تملأ هذا الشارع. وثمة شقراء فارعة تجري مهرولة أمامي.

يحس بالصداع كذي الحكة الموجعة إذ يراهن متبرجات. لذا يعاود الذهاب إلى المرحاض أكثر من المعتاد، يصلح هندامه معجلاً. هكذا اعتاد لمشاهدة أي امرأة في الطريق على الرغم من تعليقاته الساخرة كلما ذكرت حواء:

-هل سمعتم؟ مادلين أولبرايت تهدد العالم بالحرب.

-وما الغريبُ في هذا يازميل؟

-لو أن رجلها المصونَ يفعل ذلك لهان الأمر.

شبح الكارثة يجثم فوق صدر الشرق برمته:

-يزعمون أن "بترول" الخليج ثروة قومية لأميركا.

-إذن شرب الجعة لايُسكر أيُها العرب.

هاهو يُسرِّع خطواته مستاء من تغبر حذائه البني رغم تلميعه بإتقان:

-لاضيرَ أن يتحول لونه مع الزمن إلى عسلي فاقع.

*

من لم تعلمه الأيام علمته سينما الغرب. فالممثلونَ أشخاص دخلوا بجدارةٍ عالم الأسطورة الخارق.

-بعد إذنك كيف تبدو الحياة من هناك؟

-ما لاعين رأت أو خطر على بال بشر.

يدركها تهرول ببذلتها الرياضية الأنيقة:

-يالتناسق القامة وروعة جدائلها إذ تتراقص في انسجام.

هاهي تتجنب الوقوع الوشيك. ويتابعها بنظراته النهمة حدَّ الفجع:

-لو أن البطل يتزوج الأميرة الحسناء!

في الأغلال كم يعمه المحروم.

-ألهذا نلجأ إلى السماء منذ ريعان الشباب؟...

"مثلما تشتهي ياولدي الصالح: فالعذراوات أسفلهن من المسك؛ أوسطهن من العنبر، أعلاهن من الكافور".

سوف يبلغ أرذل العمر ورأسه مترع بحكايا ألف ليلة، وكتب أخرى أمست أوراقها صفراء نتيجة تقادم الزمان.

هو يوقن أنه مشبوب بالشهوانية المفرطة مثلما تصفه صديقته. فما أن يمعن في الفتاة أمامه حتى تتعثر في

مشيتها لتصاب بعد هنيهة باضطراب أكيد. أطرف ماتحتفظ به الذاكرة صورتها حين حضرت إلى لقائه في الحديقة العامة مرتدية -بالرغم من تذمره- بذة "الجينز".

-أرجوك ياهمام أظهر الحب لأجلي.

•

-إذن كيف الحال وهذه الطرق تخترقها الأخاديد على مد النظر؟

عندما سقطت ذات الجدائل الذهبية هرع مسرعاً أولَ الأمر:

-من أين تأتيني هذه القدرة بالتأثير على النساء؟

ثم قبيل وصوله إلى الحفرة العميقة:

-ليتني أستطيع تليين دماغها العنيد...

بعد خصام طاول الأسبوعين زارته في المكتب فانتفض غاضباً:

-إياكِ معاودة هذه الخطوة في المستقبل.

صمتتْ مبهوتةً. فأردف إثر برهة تأفف:

-في دائرتنا عزلوا الموظفات عن الموظفين اتقاء لشر الفتنة المتصاعدة هذه الأيام.

حينها عقبت الصبية بهدوء قبل أن تنصرف إلى الأبد:

-وهل تعتقد أن الاختلاط هو المسؤول يافهمان؟

•

-تقتضي الشهامة أن تسعفها فلا أحد سواك هنا.

إذ تلكأ همام محاولاً الانسحاب فرملت سيارة الأجرة على مقربة منه فانتبه:

-إلى أقرب مشفى من فضلك.

-أعرف مستوصفاً قريباً. ولكن ما الخطب؟

-لقد سقطتِ المسكينة في الحفرة.

-متى ننتهي من الحفر ومآسيها المفجعة؟

•

كونه يجهل هذه الشقراءَ ببذتها الرياضية المغرية:

-كما لو أنها سكبت سكباً على جسمها الرشيق ياناس.

ارتبك مع صرامة موظفة الاستقبال أثناء سؤاله:

-المصابة زوجتك. أليس كذلك؟

إلا أنه استعاد رباطة جأشه وهو يجيبها بثقة عمياء:

-نعم!

منتظراً منها ابتسامة فرج كي تتفرج أساريره المكفهرة دون جدوى:

-الحمد لله. انتهتِ الورطة على خير..

/هكذا يعتبر أي تماس؛ ولو بسيطاً، مع الجنس الآخر./

ثم راح –من خلال زجاج الواجهة المنداة– يراقب الممرضة تتولى إجراءات الإسعاف متوجساً ضياع الوقت:

–سيغتنم مراقب الدوام فرصته المؤاتية: تجاوزتِ الحاديةَ عشرةَ ولما تحضر بعد ياهمام. إذن سأشطب اسمك من سجلات الحضور حالاً.

–لاشيء والأحداث عاصفة في العالم؛ يؤرقه أكثر من حركة الموظفين.

بعد ذلك أوصلتها صاحبة "المريول" الأبيض القصير إلى غرفة الأشعة على وجه السرعة فتابع خطواتها الواثقة إلى هناك:

–حقاً أجمل مافي المرأة ركبتها ياشباب.

/هذا ماتمخضت عنه نقاشاتهم الأخيرة في دائرة العمل./

ليتغيب بعض الوقت معتذراً: إنه قهر النفس بالمرحاض.

وما إن لمح همام الأضواء المبهرة تنهال على المصابة مثل الشلال حتى أغضى ناظريه جانباً:

–ماشاء اللّه.

بيد أن جهاز التصوير اضطرب فجأة فاضطر الفنيون للعمل ساعاتٍ طويلةً على إصلاحه.

–قد يموت المريض في حالة كهذه ألا يوجد بديل؟

يوضح مدير المستوصف الحديث:

–صدقني لأول مرة منذ خمسة أعوام يتعطل هذا الجهاز.

ثم يردف بحرقة: والمصيبة أننا لانعرف سبباً لذلك.

–لعلني أصبته بالعين الحسودة يادكتور.

همس صاحبنا في سره مستذكراً أنه قلما ولج مكتب الإدارة دون وقوع حادث مؤسف...

ذات مرة دخل على مديره وهو يمسِّد شاربه الأيسر فتساقط لتوه. مما استدعى أن يحلق شاربيه مانعاً موظفه التعيس من الدخول عليه طيلة الدوام.

–ماذنبي إذا كان حضرته يشكو آفة جلدية أيها الزملاء؟

بعدها سقط شعر رأسه بالكامل فارتدى المدير "باروكة" أرجعته عشر سنوات إلى الوراء.

*

وسط الغبش، أمام عينيه، نتيجة رائحة العقاقير الطبية بان دثارها أرجوحة تصل السماء بالأرض. فغفا وقوفاً على القدمين.

بدا يحتضنها بين ذراعيه اللدنتين متمايلاً معها لتمتلئ روحه –لأول مرة– بنشوة امتلاك الجسد. فيما جو المدينة ضاغط بسبب الانهيار... فرعون النظام العالمي الجديد يقتحم قصر "ماريشال" الحرب:

–هيا اكشف مؤخرتك كي نبحث عن أسلحة الدمار الشامل.

–تمثال للعم "سام" وسط رمال الربع الخالي إرضاءً لنجمة داوود.

*

يقترب الوقت من المساء. ومافتئت الفحوصات –كذا التحاليل المخبرية– متواصلة وذات الضفائر في غيبوبة تحت خيمة الإنعاش.

-اليومَ لن يعلق مراقب سجلات الحضور كعادته: دائماً تصل آخر الموظفين ياصاحبي...
/قلما يتغاضى عن تأخري مع أننا رفقاء ثانوية واحدة"./
تدثر همام ببطانية ثقيلة يطالع في قصاصات اقتطعها من الروزنامة القديمة...
"ها ينهض غلمان بأباريق من الذهب. والفضة لذيذة لذة آخرها مثل أولها وحور عين." ليلقي جمجمته على مسند الكرسي بانتشاء.
ظهرت منصة المسرح متوهجة بآلاف الشموس وهو يراقص في غنج مغنيته المحبوبة.
هي ذي تتمايل في ثياب الزرقة حتى تلتقط لهما الكاميرات الصور التذكارية. شوهد مرتدياً حلة غريبة عنه يلاعب خاتم العقيق..
"سرر من اللؤلؤ المكنون؛ حيث لايفترس الذئب الحمل. عسل خالص. فالأبرار يرتعون في البساتين العامرة."
كثيراً ماانتظرها في سريره المستوحش أن تتنزل عليه من مقامها العلي فوق الحيطان ولو في صورة جنية تقضم بين أسنانها تفاحة آدم.
-يا أنت مولع بالإفضاء حدَّ التداعي كلما تصاعدتِ الأحداث.
-يحتاج الكون إلى رصاصة من الرحمة إذ اقتربتِ العاصفة.

•

مع طلائع الفجر حينما استيقظتِ الشقراء وجدته غافياً فأرسلت يداً حنونة تمسد على رأسه كي يصحو غير مصدق ماتراه عيناه:
-إنها مطربتي المفضلة "بشحمها ولحمها" ياناس.
يعرفها بيقين إذ تظهر بشعرها الذهبي على جدران غرفته في أوضاع متعددة وهي تلتهم ناقل الصوت على شكل جزرة مدببة:
-نعم خلق اللّه الأنثى وكانت شقراء.
ماشاهدها من قبلُ في بذة رياضية. كان يراها على الشاشة الفضية تحت الأضواء ومسحة "المكياج" الساحرة.
-ثم أين هو "الميكرفون" ياعزيزتي؟
كاد يصرخ بملء صوته من المفاجأة لكنها وضعت يدها على فمه بتوسل:
-أرجوك. اتصل بهذا الرقم. سيحضرون في الحال.

•

لم يبقَ من ضجيج السيارات الكثيرة التي استُجلبتْ إلى المستوصف غيرُ الصدى وبضعةُ أسئلة جوفاء:
-متى حدث هذا؟ أين بالضبط؟
-كيف تتركونها تخرج دون مرافقة؟
بعد ذلك يطلق الشخص المهندم قراره الحاسم:
-تجب إعادتها إلى الوطن على الفور.
حين نظر همام إلى ساعته وجدها تقارب السابعة صباحاً:

-طيلة يوم كامل وأنا أداريها. ثم تذهب دون كلمة وداع؟

-لعلها حسبتك أحد المستخدمين تؤدي واجبك المقدس ياصاح.

•

توجه إلى المغسلة القريبة يرشق وجهه بالماء. فاستعاد يقظته الهاربةَ مع صوت المذياع: من أجل توسيع مستوطنة "ألون موريه" قرب القدس المحتلة مابرح عرب الجهّالين يفترشون العراء فيما تجوب الزوارق الإسرائيلية أمام مدينة صور.

أضحى الجو صحواً بعد رحيل الغبش عن ناظريه جراء خروجه من حجرة العناية المشددة:

أصيح بالخليج ياخليجْ

ياواهب "البترول" والردى

لقد أصلح هندامه كيفما اتفق. فكر مراراً أن يغير طريقه المعتادة لعله يرى جديداً تحت الشمس:

-كم سهل ابتلاع الأفكار الجاهزة. وما أصعب التفكير.

هو ذا الشارع. والشارع شريط أسود يتطاول ممتداً بلا أرصفة مع حفر بارزة تتلاحق كلما أوغل في خطاه الرتيبةِ باتجاه مكتب العمل:

-في دائرتنا بدأت الموظفات يتغزلن ببعضهن. أما نحن فغدونا نؤوّل كل حركة تبدو من أي واحدة لكشف النياتِ المبيتةِ. ثم رحنا نوزع النكاتَ حولهن بطلاقة متناسين حوارات جادة خضناها سابقاً في اتزان.

ينظف حذاءه العسلي بطيَّة بنطاله من الخلف إذ يستقبله في بشاشة -على الرغم من تخلفه أربعاً وعشرين ساعة -مراقبُ الدوام:

-مرحى همام لأول مرة تصل "على الوقت"!

□□□

دوار الشـــمـــس

قصة : أنيسة دحماني

ربما لأول مرة يكتشف صوته وهو يطلقها تمشي دون حراس- هذه القهقهة- في شوارع المدينة التي لا ترحم. تعود أن ينزل صباحاً مع جموع الناس إلى مقر عمله الذي يقع بإحدى هذي الشوارع الصقيعية، ويقطع المسافة في حوار مع نفسه دون أن يتخلى عن مسبحته، وبين الفينة والأخرى يدخل إحدى يديه في جيبه كنوع من الاطمئنان على دنانيره، يتنهد بعمق، ويكمل السير.

لكنه اليوم...

•••

تساءلت زوجته وأولاده، وتساءل صديقه الذي تعود انتظاره كل صباح ليقرأ له ما جد من أنباء الصحف.

إلا أنه في المساء عاد..

دون أن يثيره السؤال -العادي- عن الأولاد والزوجة والأحوال التي تتكرر بنفس الوجه والفانطازيا.

ولم يفتح شهيته لقهوة المساء المتأخرة.

عاد ورأساً إلى النوم.

في الصباح.

شكرهم جميعاً، قال لهم:

(من يقوم في الصباح، يمشي إلى نقطة في العالم محددة الزوايا والوجوه، يعرف مسبقاً ما تدخره: حلويات، لعب، بالونات و.. سجائر، وفرح صغير مقابل -صحة عمي الجيلالي- وبسمة رقيقة كطلع الأقحوان من لدن صبية أو صبي.. تساوي الدنيا.

ويبيع كذلك جرائد لا يقرأها هو بل يقرأها الآخرون له وبطريقة فوضوية في الغالب غير مرغوب فيها.

وطوال النهار...

يشحذ عينيه كحبتي كرز في حالة طوارئ خوفاً من جفاف مفاجئ أو إجهاض...

للشمس وهي تؤدي رقصة الباليه دلالة على عشقها للعشب والقراميد والأطفال..

وهي تسقط عند انحدار المستوى، أو تسلم نفسها عن طواعية فطرية وحب فادح... إلى قروش البحر!

ثم: يعود بنفس الخطوات والهدوء، والمسبحة وخشخشة الدنانير إلى بيت ضاج، ضاج.

ومع هذا يكون وحيداً.

لأن شيئاً - ما- يكون يتكور وينمو كآلة حربية أو كتنين أسطوري مستعد في أية لحظة للهجوم.

اليوم...

أعرف أنه في بادئ الأمر لم تحرضكم ضمائركم ولا اهتزت شعور رؤوسكم حيث خرجت هادئاً كالعادة، وحينما بدأ النهار يلم أشلاءه ويتراجع، بدا كل واحد منكم يدخل رأسه في جهة من الجهات:

يكون نسي نفسه في -الكشك- وأغلق عليه؟

تكون سيارة -ما- دهسته؟

أو...

معظم الأسئلة تكون قد خطرت ببالكم...

وأنا على غير العادة قررت ألا أجيء في الوقت المحدد.

قررت أن أجعل رؤوسكم تكف عن لامبالاتها والنظر إلي كخيمة مغروسة في الـ.. ماء.

انطويت، هذا كل ما حدث لي!

وأنا أمر بالكشك، وأتفحص نافذته، وأتفحص طابوره الفارغ أو ربما كنت أستهزئ..

كيف يأتي عليّ يوم أقف فيه في الطابور وحدي، ولعلي أمد يدي في وقار نادر إلى حيطان الكشك ومحتوياته وأتمنى لو كنت لصا أسرقه وأهربه إلى حيث لا يمكنه العودة، وحيث لا تضطرني عيوني -التالفة- إلى التوقف... والنظر إليه كهارب من القبر أو كطفل مشتاق إلى كتف تغطي صدره، أو إلى تسلية ما؟!

تخيلت -نفسي- أنها تقوم من مكانها وتنبش عن الحقيقة.. عن كتف في -الماوراء- تغطي صدري الجائع إلى تسلية... وتخيلت.

أنها تنظم فجأة ودون وساطة من أحد. إلى سباق العدو الريفي ضمن دورة عالمية.

وتومئ لي:

الوقت لا ينتظر أحداً، لا ينتظر المسكونين بالزمن القديم والمكان القديم، والأحداث القديمة.

أي أنها تقول لي، تملص عنك بطريقة أو بأخرى وادخل في التفاصيل الجديدة...هي فرصتك؟!

يا الهي!

رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة.

كان -ماو تسي تونغ- ينط فوق رأسي أو يحلق كطائرة الهيلوكبتر، يشتعل روما أو هونغ كونغ أو -تيرمومتر- حقيقي... وكنت أشتعل.

أنسى تفاصيلي القديمة معكم وأفكر فقط في الذي سيلي اللحظة القادمة، الخطوة القادمة.

وكيف علي (كما كان المشرفون على الدورة يصيحون بصوت مزاجي نصف عاقل)... أن أفوز بالسباق وأشبع نهمي في الرقص لأول مرة بقدمين لا تشكوان من ألم عضال، من الروماتيزم أو شلل محتمل، أو جبس يأتي بطريقة ذكية إليك ولا تراه إلا وأنت تنقل إحدى قدميك باتجاه الأخرى، أو إلى الأمام أو العكس.

ما يركبني الآن، هو جبس، هذا الذي سكنني أعواماً طويلة... الضجر، الغربة الداخلية أو ما يسميها أخصائيو علم النفس التربوي أو الاجتماعي.. انطواء، عزلة...

المعنى الحقيقي للكلمة -غربة- لا يوجد، وعليه أكتفي بـ -الجبس-.

نعم... الجبس، فحين يكون الناس يقفون في وجهك بذلك الشكل المرعب، يمسكون المناديل والطبول والصفارات والنعال والعروق والجوع واللهفة والشعارات...

يكون ما أقوله لكم... جبساً حقيقياً.

وماذا يفعل واحد إذا صادف جبساً في أحد أعضائه في الطريق يتجول تجواله الموسمي..

والجبس لا يفرق بين ما هو موسمي وماهو يومي، كل ما هنالك أن له شهية حادة كالزجاج... يميز بها صوت لذاته العميقة واحساساته المرة تجاه الناس والبقاء دون عمل، دون الالتصاق بي أو بكم..

إذن نحن سواسية حين يختارنا الجبس، ولا يسأل، ولا يختار أي عنوان من عناويننا المحنطة في -المفكرات- وجيوب السترات الصفراوية من كثرة ما انتظرت فذاب الرصيف والمحطات انقلبت أفاع حقيقية...

ولا نثير -لأجل هذا- الحيرة أو نوعاً أدنى من الضجر ودعاء الشر!

تذكرت مغامرتي الأولى مع الحياة، تذكرت الطبيعة والسماء والسباق..

علي أن أفوز وأطفئ حرارة بطونهم، كأنهم يصفقون لي وداً في الكأس، وداً في خبز مختلف تماماً عن خبز أيامهم المنصرفة..

يصفقون كي لا أنساهم بعد انتهاء المغامرة وأعطيهم الكأس يلثمونها كم مرة شاؤوا.

هه، يظن متفرج من هؤلاء... أنه في استطاعة الكأس أن تتحول إلى -امرأة- بتصفيرة واحدة منه، ثم يقبلها بين عينيها أو على خدها التفاحي، ويأمرها بعد ذلك بمرافقته في ... شارع الحب!

لكن في هذا الزمن والعالم الأحمقين... جميع الاحتمالات يمكن أن تحدث -للأسف-!

آه، علي أن أفوز و... أكون بطلاً حقيقياً، يا أمي.

يا أمي التي ينهشها الدود والكلس والبترول والتراب و... الآن.

خبريني كم مرة حلمت بي إنساناً يمتلك قامة الأوكاليبتوس، ووحشة غابات الأمازون، ورقة الأمهات في غرف التوليد؟ نيرون من أريد، أتحول -نيرونا- فقط ثم تذهب جميع أوهامي إلى الجحيم، أوهامي الكالحة التي عاشت بين ضلوعي رغماً عني، من يوم كنت فيه نطفة إلى أن صار عمري يشبه كثيراً أزقة البلد، ويشبه الجنازات العادية العادية، ويشبه.. الرضع الذين يفتحون شرنقاتهم على تقليد الآخرين -الكبار- في حمل السلاح وتبديل أصواتهم بأصوات... خرا.. فية!

وما كان بمقدوري أن أقول -لهذه الأوهام- صراحة:

أيتها الأوهام الجليلة!

إن بي مساً من الموت...

أهربي إلى أحد غيري، أسكني مقبرة أوسع مني فإني إذا مت سيسبقك الدود حتماً، وعندها لن تجدي جسداً يقدرك كأوهام ويفهم طبيعة عملك، ويسهر معك الليل، ويجوب معك النهار... إلى ساعة متأخرة من الارهاق.

أيتها الأوهام...

ان ريقي لم يعد ريقي، سال كل لعابي في المنعرجات الأولى للمدائن الأولى من العهد الأول...

اختاري قبل الخاتمة خاتمتك، ولك كل نياشيني وأوسمتي، ما أملك.. صورة شمسية زعفرانية ومعطفاً تنبعث منه رائحة المواشي، و -قبقاب- أخبئه للتوضؤ.

أيتها الأوهام...

ما عاد بي حول، فلتغادري جميع غرفي، واتركي لي جسدي يموت بطيئاً، بطيئاً كمدية تشهد محاكمة القاتل، وتنعى في الجانب الآخر بخبث وعبث متعاليين.. أهل القتيل وجيرانه...

و... الأصدقاء.

أيتها الأوهام...

لم أعد أرغب فيك، لقد استبدلتني بك.. أوهام جديدة!

المغامرة، المغامرة...

أيتها الشياطين تجلي، هرّبي عني هذه الأوهام التي عشتها دقيقة بدقيقة كامرأة تحبك حد الحرب والتدجيل، ثم في النهاية- ويكون عمرك قد وصل عتبته الحرجة- تكتشف كم كنت مخدوعاً، وكانت هي تجد فيك لذة قصوى اسمها- سببية اللعب- في صغرها لم تعرف القريصات والخشبيات والدمى، ربما، أو كانت تلعب لكن بطريقة غير منظمة.

تكتشف أنك كنت رأساً يحب أن يكون دائماً إلى أسفل، وأنها -حبيبتك- تنتمي إلى عائلة الجزارين، وليس ثمة ما تقدمه لك من هدايا ثمينة ورائعة وجذابة كالماس والعطر وكتب الاكتشافات العلمية ووردة... في أعياد الميلاد أو الأعوام الجديدة التي تمحو الأعوام القديمة، أو زواج سري...

سوى شفرة حلاقة أو خطف.

أي نوع من الخطف يمكن أن يثير حساسيتك الباردة؟

خطف سياسي متعلق بقضية سياسية ما...؟

خطف قلبي؟ ولا تزال في عصرنا الحالي قبيلة، تخبئ ثأرا تحت ابطها لابنها رقم - 2001- بعد المليون سنة والمليون جيل.

يا للدهشة!

أجبني أيها الخطف وإلا حملت سؤالي وركضت في أقاصي النسيان، قد أنسى أني ولدت أفكر، ولدت آكل وأشرب وأطرح أسئلة من هذا النوع على طاولة وهمية بطلها أنت أيها الخطف.

وأية شفرة حلاقة هذه التي تدق عنقي ولا أنتبه؟

علي أن أنتبه، علي أن أفوز.

يا أمي،

لا تزال أذنك متصلة بي.

لا تزال ريحك الأولى تبحث عن كتفي وغطائي الخائف من ظهري، في ليلة ممطرة مملوءة بالأشباح والثلوج، لا تزالين تنصتين إلي حقاً، وأنا أقول كل هذا، وأعتذر لك سراً لأني لم أزر قبرك منذ عهد، ولم أقدم لك الوردة كي ينمو حواليك حشيش يأكل منه الطير والنمل فتكبرين..؟!

وأعتز بك لأنك كنت يوماً من المشجعين، أولى المشجعين، تقفين في الصفوف الأمامية كما لو أنك ملكة أو ملكة الجمال.

هيا أمي وكل عشيرتي، شجعوني بدمكم ونبضكم وحماساتكم المفرطة.

صفقوا لي كي أجتاز الخط الأحمر، وأخلع قميصي المورد بالعلم الوطني هدية لمناصر جميل، الوطن عنده لا يساوم. أو إلى... السيد معالي وزير الشباب والرياضة وهو يقضم أظافره ومؤخرة انتظاره.

أهديه قميصي المورد بالعلم الوطني.

هذا -الفعل- أكيد سيملأ شغور جدول أعماله من الأعمال.

سيقبل بعينيه حرمه هو الآخر، ويقبل حراسه الشخصيين، ويقبلني.

هل سيقبلني؟

هل سيكون لديه وقت خارج روزنامة الزيارة، وينتظرني حتى آخذ صورة مع الكأس، وأقوم بالرقص والغناء لمدة ثوانٍ رفقة من أختارهم أو يختارونني؟

وأقول الردود شفاهياً كالفاكس للصحافة الرياضية، أو أكتبها كتابة الأطباء أو الدجاج..؟؟

ليس مهماً أن يقبلني، وأكيد أنه سيصارع من أجل مصافحتي، من أجل مسح دموع النصر تحت جفوني، وعرق ساعة من السباق!

هذا ليس إشكالاً.

من يقبل الأول، من يعترف ومن لا يعترف، ليس إشكالاً على الاطلاق.

وأنا أتصفح الكشك والعمارات، كأب لا يؤمن بالأبوة إلا حين يتبعه صراخ طفله حديث الولادة، ويسكن معه مائدة الإفطار والعشاء، والسيجارة وأسعار الخضر والفواكه والملابس والأحذية والصور الفوتوغرافية ومناديل الورق والتحيات الصباحية والوداع المسائي... والدخول ثانية من نفس الباب إلى نفس -الملجأ- وغرفة النوم وزجاجة الرضاعة.

ثم أخرج عن مدينتي الآهلة بالحكايا التي لا تتعب، وأتسكع، أتسكع ككلب صيد، وأعلق عيوني على الشرفات المتدلية كفاكهة التوت الشجري، وكأني أراه لأول مرة حديقة الحيوانات.

ويبهرني الحمام ذو الزخارف الزرقاء والباب الشهي، أستحم وأتناول -ساندويشا- مثل الذي يتناوله واحد منكم لما يكون متعجلاً.

وعيوني كأنها مشدودة إلى أعلى بسقف وهمي أو بمروحة كهربائية وهي تحت بريق الأشياء على أن يكون أكثر واقعية وأن تستمر هي في لونها الذهبي، في الحياة إلى ما بعد الـ- بعد.

شعرت أنني أبعث إنساناً بملامح لا يعرفها الإنسان ولا أنتم -ليس الإنسان ذلك الغابر الذي كان يحدثكم أمس وأول أمس، ويجعل من هراوته شعاراً للوقار وعدد السنوات التي استغرقها في الركح، في الأكل والشرب والنوم والذهاب والمجيء والهدوء والضجة و... شعرت أن دماً آخر احتل بالقوة مكان دمي المتخثر، وأذني صارتا بألف طبلة.

تصدقون؟!

كنت متعجلاً فقط لأرى تغيرت الدنيا هنا، الناس والهواء والشوارع واللغة.

الناس هم الناس، والهواء هو الهواء والشوارع هي الشوارع، واللغة...

هي اللغة ذاتها التي نتحدثها يومياً في البيت والشارع، وتتحدثها كتيبات الكلمات المتقاطعة والرسم الكاريكاتوري، مالم تتفجر مداخلها السرية، مالم نعيد بناء ألسنتنا وفق ما يقتضيه العالم الذي يبدل ملابسه دون الحاجة إلى حاجز وقائي من عيون متربصة، أو غرفة ملابس، أو بدال الملابس (عادة يكون -رجل- من يقوم بهذه المهمة، يرفع ملابس عن جلد ما ثم يضع مكانها ملابس أخرى... للعالم، ولأولئك اللذين يرتحلون عن سبق اصرار أو فجأة إلى عالم جديد، فيترك فراغهم علامة أننا سنفعل - الشيء نفسه...).

كما يعجب -هذا البدال- بالمواليد الجدد ويهديهم قطنية.

رحيل وقدوم.

قدوم مايربو -في الثانية- عن المليون طفل حسب احصائيات أذيعت مؤخراً في معظم إذاعات العالم والصفحات الاشهارية للجرائد المتخصصة في نسب الولادات ونسب الوفيات، هذا النوع من الجرائد والبرامج الاذاعية والتلفزية ومراكز الاحصاء، الذي يلهث خلف الكذابين وجحور الفئران وعواصم النمل والكهنة وأجهزة الكمبيوتر الحديثة، ليكتشف شيئاً في النهاية يربح به سبقه الصحفي.

أي يؤكد.. أن فعلاً هناك موت!

لا حظتم، بالطريقة التي نرتدي بها ألبستنا ونحن نجيء العالم، نرتدي بها ألبستنا ونحن نودع.

والألبسة هي نفسها، قطنية وبيضاء، ولا تحمل ثغرة واحدة لفرح أو عزاء، لأننا أصبحنا في عصر الذرة ما فوق الهيدروجينية، والليزر ، والمكالمات المرئية، والاتصال بالعالم الآخر الخفي، ننسى ما يحدث لنا، هل هو فرح أم عزاء، فرح حقيقي، عزاء حقيقي...؟؟؟

وأنا أطأ مقهى عتيق وألتقي بأصدقاء لم ألتقهم ربما من أيام كنت فيها قصيراً، أي شاباً مفعماً بالأحلام والطيش.

دهشتي: كأن كل الطرق التي تمشي إليها وفيها، تتحول فجأة إلى سجاد ملكي أو إلى سرب من النوارس يعرف جيداً ماءه كما يعرف الديك رغبة البشرية في تطليق الليالي المجنونة، لذا يضع وصية قاسية لحنجرته، كوني كفاً حنوناً ولا تملي.

صارت دهشتي بعشر دهشات. حتى قامتي خلتها ازدادت سنتيمتراً أو أكثر من ميل، وأنا أمشي.

ربما لأول مرة أشعر بيقظة تمتد نحوي ككائن فضائي غريب، تقضم شعر رأسي ثم تستولي تدريجياً على القلب والمريء.

أول مرة أشعر بحقيقة أن الحرية لا تذهب إلى أحد، ولا تختار ضيوفها بالطريقة البدائية التي نختار بها ضيوفنا، ونقدم لهم القهوة ساخنة مع كثير من السكر والحلوى، وبعض المناديل والمجاملة، والضحك المعد سلفاً.

إنما نحن الذين يجب أن نكون مركباً خصوصياً...

نتعلق بالحبال بأنواعها

بالسيلان

بالأسلاك الكهربائية المنشورة في الهواء، التي تغري العصافير المهاجرة والمحلية.

وتلك المطمورة في الأرض وتغري جذور العنب وماء الصبار.

ونتعلق كذلك بألسنتنا الحمراء، ليس من الخجل، إنما من كثرة المكوث داخل ثلاجة.

ونتعلق بالجسور، جسور البلد وجسور الأحبة وجسور النسيان وجسور الذاكرة المتورطة في الدروس الاستدراكية... لأن أمهاتنا أصبحن يفرقن بين غورباتشوف وبيغن وريغن ومايكل جاكسون ومحمد علي كلاي وسلفادور دالي وعمر الخيام، والثورة والحرب، والمتعة الجنسية والبرود الجنسي،

ويتقن كثيراً إلى أطفال الأنابيب

أطفال بلا نكهة،

عجائزٍ بلا كراسي.

كراسي بلا رصيد اجتماعي،

وشيء من هذا.

كل هذا حدث لي فعلاً وأنا أبتعد عنكم.

وأنا أنساكم رويداً رويداً كقطار فحم الكوك، قطع مدينة مهجورة دون جدوى، ضالّته كوكب فضي من لناس والنعناع وكثرة الأسئلة.

أسئلة توجع الرأس فتدميه، يسيل ضجره منه كقطران شاخ طويلاً، ثم ينقلب إلى ضجر عادل، ضجر نحس فيه أننا موجودون على سطح هذه الكرة الأرضية، وأن ما يقوله الآخرون عنا: الأجدر أن نختار بأيدينا نصف البيضاء،

والتي نصفها الآخر دخان وزعتر... حصير، وسادة، روزنامة، حجر للتيم، اناء كبير جداً للتقيؤ، علبة كبيرة جداً من الأدوية، و... ورق أصفر وقلم راعش، لوصية قبل أن يحضر عزرائيل.

أن ما يقوله الآخرون.. افتراء، أقل ما يقال عنه، وعلينا أن نجد الأدلة القاطعة لنقنع ذواتنا، لينتهي الكابوس وتنتهي اهتمامات الناس بنا بهذا الشكل المضحك.

علينا أن نؤمن بما نتصوره ونراه قريباً إلى الحقيقة والواقع والمنطق، لا كما يراه الناس ضرورياً وملائماً ومبهرجاً (وليس كل ما يلمع ذهبا).

... في المقهى، الشارع، الزوايا شبه المظلمة.. تحدثنا -أنا وأصدقائي الصعاليك - بارتباك في التفاصيل، في الحياة التي كمرآة حافية الوجه والظهر، لا تعطي مفهوماً حقيقياً لمفهومنا الغامق لمدة أشياء أولها نحن.

ونحن نلتهم بشراهة نادرة سويعاتنا المتبقية المضبوطة على مؤشر قدر لا يخطئ، ونفترق كوريقات -دوار الشمس- والشمس تدنو من الخط الفاصل بين البر والبحر.

عدت ورأسي يزدهر بمئات الأنواع والأشكال والألوان.. من دوار الشمس، وفي نفسي أنكم غيرتم بعض ديكوركم، وجوهكم التعبانة وضجيجكم الأحمق.

وكراسيكم الشاغرة التي تقابلني مثل كوبرا تستعد لمشهد سينمائي هازئ!!

كنتم طيلة الوقت كأنكم تحت إقامة جبرية، وكنت في المقابل مجرد اسطرلاب محفوظ في متحف الآثار.

تمنيت كل مساء وأنا أعود ضجراً منهوكاً، أن أصادف أحدكم عند مدخل العمارة يعينني على الصعود إلى الطابق الخامس أو العاشر -لا فرق- أين يفترض أن أهزم نهاري المكلل بالأف والتعويذة.

أو أن آخر يتصدق علي بكم من دقيقة أو اثنتين يكذب فيها علي، أو لست أدري ماذا يفعل أو يقول بالضبط.

أشياء تسليني وتفرض على كومة الثلج القابعة في عمودي الفقري أن تنحدر إلى أسفل، وأملك بعدها ثقتي بالعكازين الذين يفرانني كندف القطن منها إلى هناك يومياً -من البيت إلى الكشك ومن الكشك إلى البيت،

قدماي لم تعودا الشيء الأهم في حياتي.

المسبحة، أصبح أمر اللعب بحباتها مجرد عادة.

وحين أخشخش الثلاثة دنانير أو الأربعة الملتصقة بي كالحذاء...

تلك علامة أني أريد أنيساً، ولغباوتي أو ندرة ذكائي (!) أني أقرأ على وجه كل دينار وجها من وجوهكم، وأحس بأصواتكم البعيدة تتجلى في الخشخشة.

كم هو سيء أن تتحول من كتلة لحم إلى كتلة حلم، في زمن مهووس مملوء بالثقوب.

من منكم يملك حلماً -خردة- كهذا؟؟؟

***

في الغد...

كأن العالم خرج لتوه من الغابة وارتدى أحلى مالديه من أزياء الصيف.

والشوارع صارت بمواصفات واحدة.

وصار لعمي الجيلالي عشرون اسماً

عشرون عكازاً، عفواً... قدما!

وعشرون...

عشرون بابا للدخول والخروج

والقفز كمنديل مطرز أو ككبة صوف في الهواء الساخن البارد الـ...

لأنهم –هذه المرة – أحبوه كطفل بحاجة إلى ترنيمة فوق حاجته إلى المصاصة واللعب.

وتحولوا هم من مجرد –حصى في الوادي– إلى... دوار شمس حقيقي!

- الجزائر -

□□□

صــدر

ù –ηẑù ÜÇĥäÜbiç ŭ DǅĚ 5N

توت شامي يا توت

قصص...

.............جمال جنيد

عزف حزين على ربابة إسبانية

قصة: سميحة خريس

–مريم بنت حنه– عفريت من عفاريت الأساطير، جنية مستوحشة، كابوس ثقيل. وجهها المستطيل مثقل بحجم الأنف والشفتين المنتفختين، في عينيها المفتوحتين إلى أوسع مدى دون أهداب، تموت الدهشة ويحل ذعر ثابت.. أما الشعر الأشعث القصير فكان دائماً موشحاً ببياض المشيب، ولا شك تسترعي الإنتباه أظافرها المتسخة في يد معروقة جافة – وأصابع قدميها تنغلت من الحناء الصيفي رفيق كل المواسم.

بنت "حنه" لا أحد يأتي على ذلك اسم الأب، الثري، الذي هجر حنه وطفلتها انتقاماً من تعاليم الكنيسة التي حرمته حق طلاقها، فالتقطت الراهبات الطفلة يعلمنها أولويات القراءة والكتابة. دون أن يتمكن من تعليمها أصول الغفران لوالدها، فأشد ما كان يمتعها أن تسمع الآخرين يذمونه وهم يواسون أمها.

تحدثتْ النساء اللواتي عاصرن شباب "حنه" عن أمرأة جميلة بوجه ملائكي "يُجعل وجه مريم مفزعاً".

إضافة إلى حنان دافق تغْدقه على الأطفال ورقة تحيط بها النساء. وهي فوق ذلك، قوية، مكافحة، استطاعت مواجهة الحياة ورعاية طفلتها وكسب ود الآخرين. عرفتها العائلات بالكتوم. تحمل في صدرها أدق الأسرار ولا تبتذلها تتواجد بين الجميع أيام الحصاد فتذر القمح، وفي مواسم الصيف تساعد في إعداد المؤونة.. معلم من معالم السّلط تصعد الأدراج الحجرية وتهبط رابطة طفلتها إلى صدرها ومتنقلة من باب لباب، وظلت الأبواب مفتوحة لها حتى بعد أن اعتلت صحتها وباتت تسير برفقة العصا، وضعف بصرها، فصارت مريم عينيها اللتين ترى بهما، لم تكن مريم معنية بالخدمة في البيوت، فهي مجرد مرافقة لأمها. يحلو لها أن تذكر الجميع في كل آن. أنها ابنة مدارس. وأن صوتها هو الأقوى في كورال الكنيسة، وكانت "حنه" توافق دون تعليق على تدليل ابنتها وإبعادها عن الأعمال المنزلية. أرادت أن تحتفظ لها ببعض الكبرياء، لهذا بدت مريم كسيرة عندما رحلت حنه عن الحياة، كانت تتردد إلى نفس المنازل لتبكي، وقد يطول بكاؤها إلى أن تضع ربة المنزل حداً لذلك فتهبها بعض المال أو الغذاء أو الكساء، لتعود إلى حجرتها وتواصل البكاء.

اجتازت مريم منعطف حياتها، وراحت تلعب دور أمها، باختلاف كبير . كان متوقعاً في أية ساعة من ساعات النهار أن تطرق مريم الباب وتدخل في هرج مفتعل، فتقبل النساء بحرارة لزجة مزعجة. وتشد على أيدي الرجال تأكيداً على حقها بصداقة العائلة، لا بخدمتها، وإن كانت لا تأبى القليل من مساعدة النساء في أعباء المنازل. فلا تتوقف عن الثرثرة وهي تغسل الصحون وتلمع زجاج النوافذ. وتدعك ملابس الصغار بكم كثيف من رغوة الصابون، تتكلم دون انقطاع حتى يصيب الصداع السامعين، تتحدث عن مظالم أبيها، وأيام المدرسة الابتدائية في رحاب الكنيسة، عن أمها و "أصدقائها" من أرقى المجتمعات، تصف ميتتها وجنازاتها، وزيارات طيفها الليلية. كما تحدثت عن أخبار العائلات. تستعرض معلوماتها عن مآثر الأجداد في آل فلان ونبوغ أبناء علاّن وجمال بنات البعض. ورغم أنها ناقل جيد للأخبار الطارئة كالولادة والزفاف والموت والمرض. فإنها لا تخوض في فضائح الناس، وإن علمت بها، وتتجنب بتعفف

نبيل الحديث فيما يعيب.

لم تنجح مريم في كسب ثقة الصبايا والشباب بسبب تمسكها بحكايات الماضي من جهة وإهمالها لنفسها من جهة أخرى. وكثيراً ما عمد الصغار إلى إنكار تواجدهم في المنزل إذا مالمحوا طيفها قادماً نحو بابهم. أو وجهها الساذج يُطل من العين السّحرية. ولولا تعاطف النساء. وحاجتهن إليها أحياناً، وما انفتح لها باب.

كان كابوس امتحانات الثانوية... تجلس للاستماع عبر المذياع لآلاف الأسماء، وتنتقي العشرات من أبناء معارفها، تسجلها على وريقة صغيرة تساعدها على غزو منظم لبيوت الناجحين، للحصول على نصيبها من أفراحهم. وبنفس المثابرة ترصد الأعراس والمواليد الجدد. كما لا يفوتها أن تجامل في المآتم والمواجع. وحاولت مراراً أن تلعب دوراً فاعلاً في توفيق رأسين في الحلال تدل العائلات على جميلات الصبا. مقدمة تقريراً وافياً عن جمال الفتاة وذكائها وحشمتها وبراعتها في إدارة المنزل ولكن محاولاتهم فشلت، فالصبايا يفزعن من عريس تقترحه مريم، كما يسخر الشباب من جميلاتها.

كلما تقدمت في العمر أثبتت أنها نسيج خاص، فازدادت دمامة، وعكس ذوقها رداءة في اختيار ملابسها، وبدا كما لو أن الفقر قرينها، ولكنها في صبيحة يوم ماطر اجتازت أوحال الطرق وقطعت المدينة طولاً وعرضاً تعلن نبأ موت والدها دون أن تحزن كالأبناء رغم أنها حظيت منه بإرثٍ مهيب، بيت ضخم عتيق في حي قديم، ولأن البيت مفرط في ضخامته وعدد حجراته، فقد احتارت، واستثارت الجميع، ماذا تفعل؟ تبيعه؟ تؤجره؟ تسكنه؟. لم يطل ترددها، وشعر الجميع بالدهشة حين انتهى الأمر بتبرع مريم بالبيت لصالح الكنيسة، بعد أن نالت وعداً بالسكن في حجرة مرتبة مع راهبات الدير اللواتي سيتكفلن بمصاريفها مدى الحياة. وقد استاءت حين قالت لها امرأة ببساطة "إحذري أن يستغلوك يا مسكينة" وطلبت بنزق اعتذاراً صريحاً عن هذه الإساءة لأبناء الرب الطيبين. كان موقفها مضحكاً ومقبولاً.

تعوّد الناس بعد ذلك أن يشاهدوا مريم وقد نظفت ملابسها ومشّطت شعرها – حتّى إن بعض الصبية كانوا يسألونها بوقاحة عن الوصفة السحرية التي أزالت طبقة الأوساخ المتراكمة على قدميها. فتكركر بضحكة بلهاء.

وقد قامت بجولة واسعة لتبث "للأصدقاء" خبر سفرها إلى إسبانيا برفقة الراهبات كان الحلم يقفز من أحداقها وهي تتحدث حول السفر، واختفت مريم شهراً لم يشعر به أحد، وعادت ترتدي فوق رأسها قبعة واسعة من القش، بدا كما لو أن بهجة مازجت روحها، كأنها صغرت سنوات، أو أن جمالاً حل في وجهها وهي في خمسين العمر... راحت تلمح أنها عاشت أحلى أيامها... ثم صرحت على استحياء بأنها التقت بمعجب إسباني، وكلما ضحكت الصبايا وطالبن بالتفاصيل، باحت بوجد غريب.

قالت إنها التقته صدفة، في بار !! وإن كان سكيراً يهيم بين قارعة الطريق والبارات. فإنه على درجة من التهذيب تجعل منه سيداً حقيقياً. وقد هام بها حباً وأهداها أشياء كثيرة هي أغلى كنوز الأرض ودللها باسم "ماريا"، كانت الدماء تصعد إلى وجنتيها والصغيرات يسألنها، بأية لغة تفاهمتما...؟! هل قبلك؟؟ هل ستتزوجان؟؟ تضحك. تتجاهل ما يخجلها وتؤكد أنه يعد عش الزوجية وسيرسل لها لتتبعه.

ولأنها فرحت بالعريس الذي التقطته من شوارع مدريد. فإنها لم تفهم غضب الراهبات وحنقهن، واعتبارهن حبها خطيئة. ولم تفهم لماذا عاملنها بقسوة وطردنها من الدير في حين احتفظن بمنزلها، ولماذا تحدثن في كل مكان عن تهورها وجنونها، لم تفهم، ولم تهتم، فليذهب العالم كله إلى الجحيم مادامت ستذهب إلى إسبانيا لتصبح سنيوريتا حقيقية...

في عامها الأول. أرسل الإسباني بطاقة عليها صورة زجاجة بيرة رسم داخلها قلبين يشقهما سهم.. طافت البطاقة أكف الصبايا والسيدات اللواتي كن في شك، ليتأكدن... ثم دخلت حقيبتها كشيء ثمين، فريد، نادر.

لم يتكرر أبداً. وعاود مريم انكسارها، مازالت تطرق الأبواب، تعمل دون ثرثرة، تتحدث قليلاً عن الجو الدافئ في مدريد، وقد تغني بصوت شجي، فتنفتح أوداجها وتتسع فتحتا أنفها، وتسبل جفنيها وهي تصرخ ملتاعة "ظبية الأنس إليّ... عودي وارجعي، تحت أشجار الخزامى كم تلاقينا... كم تباكينا غراماً كما تشاكينا، ظبية الأنس اذكريني واحفظي عهدي.

كان يمكن أن تردد هذا المقطع إلى ما لانهاية، فإذا ما استوقفها السامعون، فتحت جفنيها عن دمعة كبيرة ترقد في حديقة العين ولا تتدحرج، صامدة بانتظار الفاجعة كانت لوعتها تذبح قلوب صغار العاشقين ممن يهيمون في قصص حب سريّة.

مرضت مريم طويلاً ولكنها عادت واستعادت عافيتها عندما تواطأ معها محام شاب لرفع قضية على الكنيسة بهدف استرجاع بيتها لأنهم أول من أخلّ بالاتفاق بطردها من الدير، بدأت مريم تظهر في ردهات المحاكم، وترفض بعنت استقبال الآباء "المبجلين الذين طرقوا بابها طلباً للصلح. كانت مجروحة تعد الخسارات في حياتها، غاضبة لضعفها وفقرها وقبحها، مستسلمة لمحاميها الشاب الذي وجد فرصته في شق طريقه إلى الشهرة ومتعة خفية في جعل الكنيسة خصمه" وقد أفلح في إقناعها بتوسيع قضيتها والمطالبة برد شرف بعد أن رميت باتهامات تنال منها وهي العذراء المحصنة إبنة الحسب والنسب، ورغم السخرية والتهكم فإن المحامي الشاب نجح في إدارة قضيته على هذا النحو.

في فترة قصيرة نجحت مريم في إثارة الكثيرين وصارت مصدر متاعب حقيقي للكنيسة، وكان لا بد من نهاية تحفظ للكنيسة ماء وجهها، فما كان منهم إلا إعادة بيتها وإرسال إعتذار مشفوع بمبلغ من المال وصلوات كثيرة بأن تستقر روحها المعذبة في سلام.

خرجت مريم منتصرة. حكت قصتها في كل بيت. ولكنها فجأة شعرت بالروح تشيخ، كان الضجر يحاصرها كلما وجدت نفسها بين الآخرين، احتمت بالبيت الضخم وحجراته الكثيرة، سمعها الجيران تحدّث الجدران في بعض الليالي.

صارت تغيب طويلاً، يخرجها الجوع أحياناً لتعاود الغياب.

وعندما اشتم القاطنون في الحي رائحة نتنة تنبعث من بيتها، كسروا الأبواب ليجدوها جثة معلقة إلى وتر مطاطي قوي وقدميها ساكنتين في الفراغ فوق الكرسي المقلوب وسط الحجرة، على السرير تناثرت بعض الأساور البلاستيكية الملونة وبطاقة بهت لونها تحمل صورة لزجاجة بيرة وقلبين شطرهما سهم واحد.

وعلى مقعد صغير قبعة من القش وأزهار مجففة، ودفاتر صغيرة محشوة بالأسماء والأرقام والعناوين...

إلى الجدار آلة موسيقية بين الربابة والقيثار، وقد جاء في تقرير الشرطة أنّ الحبل المستخدم في الانتحار كان وترا في هذه الآلة، وأيّد الطبيب الشرعي المقولة.

عثر بين أوراق مريم على وصية وهبت فيها بيتها لرجل إسباني، وعلى كثرة ما أرسل على العنوان الذي تركته من إشعارات إعلام بالوصية، إلا أن رداً لم يأت، ولم يحضر أي إسباني لاستلام البيت، الذي آلت ملكيته إلى الكنيسة بناءً على إجراء هبة سابق..!!

□□□

الحب والقهر

قصة: محمود حسن

يبقى الموت مأساة الإنسان الكبرى، ومع ذلك، يكاد يكون طبيعياً، في جميع أشكاله، إلاّ إذا كان ناتجاً عن نقص في الغذاء والعلاج.

***

كان بجانبها، على سرير انقرضت سلالاته، إلا من تلك الزوايا المهجورة، دعائمه، ركائز، خشبية محدّبة من الأعلى، مدّدت فوقها أعواد خشبية أيضاً، وفوق هذه الأعواد، طبقة من البلاّن المكبّس، فوقها مباشرة، مُدَّ فراش من القش. هي ممدودة، وتئن أنيناً، يوحي بأن الموت، أصبح أمراً واقعاً. يداه في حركة مستمرة، على الساقين، والصدر، يمسّد ساقيها النحيلتين، اللتين لا فرق فيهما بين الرسغ والفخذ، وصدرها بات كقفص من التنك المصدأ، غُطي بقماش فضفاض، داخله عصفور هرم، يعاني من مرض، لا يقوى على الحركة. هو يعرف شكلها، منذ خمسة عشر عاماً، كانت طويلة وممتلئة، شعرها أسود، وعيناها سوداوان أيضاً، والبشرة بيضاء وناعمة، وكانت نشيطة، أنجبت له ثلاثة أولاد، وأربع بنات، وبقيت قوية، ثم أشرفت على تربيتهم، أثناء غيابه، مع المجاهدين، ضد الاحتلال الفرنسي، ويتذكر، كيف كانت تدمع عيناها، عندما يحمل بندقية، في أول الليل، ويقول لها: أنا ذاهب... اعتني بالأولاد. وقبل عشرين عاماً، كان هو أيضاً قوياً، يذهب إلى المدينة مرتين كل أسبوع، يشتري الأساور، والسناسل، والحنة، والصباغ وأشياء أخرى، ثم يركب حماره، ويعود ليبيعها في قريته والقرى المجاورة، مقابل حفنات من الذرة، والشعير، يطحنها، ويأكلها هو وزوجته، ومنذ عشرين سنة بدأ نظره يشح، واعتبر الأمر عادياً، في البداية، ولما كان التناقص مستمراً، رأى أن لابد من مراجعة الحكيم، ركب حماره، وذهب إلى المدينة، وهناك استدل إلى الحكيم المختص، دخل إليه، وشرح له وضعه، وبعد الفحص والتدقيق قال له: يجب أن تداوم على أكل اللحم، وخاصة الكبد وعصير الجزر، ثم أعطاه ورقة، مكتوب عليها طلاسم، لا يعرفها وقال: هذه وصفة يجب أن تشتريها من الصيدلية. وخرج من عند الحكيم، وهو يفكر: اللحم وعصير الجزر لا يمكن تأمينهما، على الإطلاق. إذن لابد من شراء الدواء، ومن هنا استدل إلى أقرب صيدلية، ودخل إليها، ولما علم أنه لا يملك ثمن الدواء، ترك الوصفة هناك، وعاد إلى حماره،

ركبه، ورجع إلى القرية، وبقي الزيت ينضب والشعلة تتناقص، إلى أن جف الزيت كله، وانطفأت الشعلة، خمسة عشر عاماً، تقدّم وتخدم، بكل ما لديها من طاقة، إلى أن وقعت هي الأخرى. كانت تمرض أياماً، بل أسابيع، وتتوجع، ولا تشعر، بل تتحمل وتكابر، لكن الأمر الآن يختلف تماماً، ذهبت إلى الحكيم وقال لها: مصابة بفقر الدم، وعلاجك الوحيد اللحوم والفواكه، فعادت وتمددت على فراشها القش- أولادها:

الأول: ذهب إلى لبنان ليعمل ولم يعد.

والثاني: تزوج، وسكن في القرية، ثم أصيب بمرض، وانشلّ نصفه الأسفل.

أصواتها تزداد حدة، ويداه تتلمسان العظيمات، والجلد الرخوة. قال لنفسه: نوبة عابرة كبقية النوبات، ساعة أو ساعتين وتنتهي. هو منذ خمسة عشر عاماً دخل في غياهب الظلام، وعاد لا يفرّق بين الأشياء، إلاّ باللمس. وقد غاب

قراءات ... قراءات ... قراءات



وتقنية البحث في هواجس الإنسان الرّقاوي

مــدخل:

يحاول الدكتور القاص [عبد الله أبو هيف] في مجموعته القصصية [ذلك النداء الطويل... الطويل] الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام [1984] أن يحقق فسحة تناولية إبداعية تغوص في هامش الإنسان الرقاوي من خلال ارتباطه بالأرض وما أفرزه سد الفرات من منجزات على مستوى الأرض والإنسان حاضراً ومستقبلاً وذلك في إطار تقنية قصصية تتكئ على حدث عام له ارتباط حميمي وأساسي بالزمان والمكان.

هذا الأسلوب التناولي شكّل بُنى مصداقية تناولية واقعية معاصرة لكل من عاش الحدث وارتبط بالبيئة الفراتية، مما جعل الانفعال والاسقاط يتواليان متلاحقين متدافعين، بفعل سياق لغوي ساعد القص على توضيح علاقته بالأرض كرمزٍ والإنسان كعقل فاعل ومتفاعل والسد كرمزٍ لحضارة ومستقبل، وبالتالي فقد كان الباب المفتوح لمختلف الإشكالات الاقتصادية في البيئة الفراتية.

هذا ما دفع الكاتب إلى أن يقترب بأبطاله ومحاور استناد الحدث إلى دراسة الإضافات التي ارتبطت بالحياة الاجتماعية والاقتصادية والوجدانية لإنسان مدينة [الرقة] وكأنه أراد بذلك أن يجوس عوالم المنطقة الفراتية ويربطها بطبيعة الإنسان بهدف كشفها واكتشافها لتتحول إلى أنماط فنية تتمرأى في دوائر مرجعية مرتبطة بالزمان والمكان، لتجسّد ارتباط المبدع بالأرض من خلال موقف يفجّرُ أعماق النفس بحرية تلامس أرهف وترٍ حسّاسٍ في أعماق إنسان الرقة: "كانت الريح الصفراء تُعفِر الأرض والإنسان. تُلبِد المواشي الهزيلة واهنة في برٍّ من الموت ينداح كالهواء واحدة بعدَ الأخرى تنفق ولا تلوث ما تأكله من عشبٍ يابسٍ أو ما يَبُلُّ الصدى.

تتورم وجوه الرجال والنساء والأطفال وتقسو النظرات على قلوبٍ قُدّت من صخرٍ مثل بريةِ الموت تسعى الجموع فيها إلى قدرٍ محتوم" ص: 44.

إننا أمام سوداية مفرطة القتامة تكمن في ذلك الإحساس المعبر عن قلق وجداني يُداني حدود الوله الفكري، على أنّ الإيغال في سبر الشرط الإنساني المتوحّد في سياقات القصص، والممتدة أبعاده في أعماق المقيمين داخل جو يكاد أن يكون واحداً، أعطى ذلك السَبر منحىً أفرز طاقاتٍ إيحائية حملها الدفق التعبيري المّجنح، الذي لم يكتف بالرصد والوصف إنما تعدّى ذلك إلى تحليل الحدث مُفتتاً أعماقه إلى دوائر تنداح بتمهّلٍ واعٍ تلامس جوانب النفس برقة تبدو ضيقة المدى لأول وهلة، ولكنها لا تلبث أن تتسع وتتمدد على مساحات أوسع حيث تلامس الحس الإنساني من أجل أن تجسده في النهاية تعبيراً تكاملياً يلمُّ جزئيات الحدث وينقلها إلى مدار العقل والانفعال مُفسحاً المجال للشرط الإنساني أن يجسّد قيمة دفق المعاناة، ويحولها بالتالي إلى صور إيحائية ودلالية جاءت من صلب الشغل القصصي المتقن.

هواجس الإنسان الرقاوي:

يعيش أبطال الدكتور [عبد الله أبو هيف] هاجساً كبيراً، وهم يتطلعون بوجدانهم وآمالهم وانتماءاتهم إلى عمق المأساة الإنسانية التي يشترك سكان الرقة جميعهم بالاكتواء بنارها، مما خلق لديهم إحساساً غامراً بعمق المأساة نقلها الكاتب إلى الجو القصصي على مسابك اللغة التي قسّمت السرد إلى متقطعات صوتية كانت هادئة في مواضع، وصاخبة في مواقف أخرى، أعطت النص القصصي بعداً إيحائياً مغلفاً بغلالة رمزية شفافة لم تخل من رقة وعذوبة: "تقطف هدوءك كالوردة، وترميه في الظلام".

"ولو كانت اللغة هي الحياة، ولغة الحياة لا تحتاج إلى كلمات".

إن اللغة في مثل هذا السياق غاية فنية تكشف عن المناخ الواحد والمشترك طبيعة المسافات المتداخلة في الموقع، وهي مرتبطة بدوافعها المنعكسة على الواقع سلباً أو إيجاباً، تفرزها المحاور الداخلية لأنساق الحدث قبل أن تحصر دلالاتها في محاور أفعال عامة تجلوها أفكار قابلة للأخذ والرد، في محيط واسع ومتصارع، هذا ما يجعلني أفترض - بداهة- أن النداء الطويل لم يكن مجرد شعار يزاود على قيم ما، وإنما هو نداء إنساني داخلي متأزم يعيش معاناة الأحداث ضمن المستويين: الزماني والمكاني بعيداً عن أي ادّعاء سلبي يحوّل القصد إلى مساحات دعائية ضيقة الدلالة والمدلول، فالنداء كان نداءً مرتفع الصوت لأنه أراد أن يُبرز علاقات الناس بعضهم ببعض من خلال رابطة الأرض التي تجمع الناس جميعهم في وحدة مصيرية واحدة وهذا ما أفسح المجال لضمير المتكلم أن يبرز من خلال سياقات القص مرتفع النبرة، حاد الصرخة، لأنه صوت الإنسان المتألم والمتأزم بقيامه من الواقع المؤلم والموقع المخزن بمضايق التراث وأقنية التاريخ: "كنت أقول إن الفرات سيقودك إليّ مثلما تقودك قدماك إلى عتبة الأشياء في الأمسيات المسروقة، ثم تستبك العلاقة، لقد علّلنا أنفسنا طويلاً أنّ ساعة الطيور لا بدّ تقبل، فنستخدم الأجنحة المشحونة عبر الشجن الممضّ" ص: 39-40.

هذه الإرهاصات الجّوانية المتداخلة شكلّت بعداً إنسانياً تموضع محوره داخل النفس المتفردة بالمعاناة والفاقة، والإحساس المستمر بالضياع، لتتسع دوائر الإحساس حتى تشمل الواقع بما يفرزه من شروط وحواجز: "إنه الحاضر المقهور في المدينة التي لا تزال قرية، وفي القلب الذي خاطر بسعادته التفت عنها في لحظة حمقى.

أطلب هذه الليلة أن تعترف، فلعلها أوبتنا إلى حدود فلا سبيل إلى النسيان، ولا سبيل إلى الامتثال" ص: 44.

هذا ما يجعل المناخ القصصي داخل المجموعة يشكل أكثر من تاريخ أو تأريخ لمنطقة الفرات، فهو إشارة تؤكد ثورة الإنسان على المكان وتسخيره لخدمته من أجل بناء حضاري جديد، كان السد بوابة الدخول إلى ذلك المكان الجديد.

ففي قصة [سالم الوقاع] الذي يمثل قسوة الواقع المكاني قبل بناء السد ثمة ثورة فردية حاول سالم من خلالها أن يتمرد على الطبيعة والأرض عبر أقنية الرحيل والاغتراب وصورة الأم الرمز، ولكن الواقع السائد -وقتئذ- رفض هذا التمرد واتهم صاحبه بالجنون: " وبالقرب منهم رفعت أم سالم ثوبها الممزق حتى بانت عورتها وصرخت بلوعة:

- لقد جنّ ولدي أدركوه" ص: 35

لم يكن جنون [سالم الوقاع] في الواقع المحايد غير نداء الثورة الفردية التي لم تكتمل وتستمر لضيق فرديتها، ولأن الواقع النفعي الذي يمثله أصحاب المصالح الشخصية لم يكن يريد لهذه الحركة المتمردة أن تستمر في أي اتجاه، حتى لا يتبلور في أذهان الناس البسطاء مفهوم السد بأبعاده

وفوائده، ولذلك "في اليوم التالي لإهدار دم سالم الوقاع، وجدوه ميتاً وبجانبه بندقيته، كان خشبة وحيدة على أرض يابسة" ص 36

وبقتله تخلّصوا من الحلم المزعج، بعد أن قتلوا فيه الأرض... الحاضر... والمستقبل؛ "في الاجتماع السري لكبار العشيرة، تواضحوا موت الأرض ثم ما لبثوا أن حدّقوا في عيون بعضهم بعضاً" ص36.

مثل هذا الشغل الفني في فعل القص وهو يعمل على تبكيت جوانية هواجس الإنسان الرقاوي يعمل على حرق المراحل والقفز فوق التسميات التقليدية من أجل رسم الصورة الكاملة لأبعاد المعاناة الرقاوية قبل بناء السد ضمن محوري الزمان والمكان، وعلى مسابك المعايشة والمعاصرة.

السد وسبل المؤثرات التراثية

لم يكن الدافع إلى تبكيت جوانية الإنسان الرقاوي وكشف الواقع المؤلم الذي كانت تعيشه المنطقة الفراتية غير التركيز على أهمية بناء السد وفوائده التي ستعم الأرض والإنسان: "بدأ رحلته من آخر الدنيا، كان سرّها تعويذته في أثناء الليل وأطراف النهار، صرخ في وجهه: بشرْ... قال: ما أنا بمبشر، ثم قضم كلماته وتابع الرضى" ص: 73.

إنه صوت الأرض بماضيها العريق، وحاضرها الفني ومستقبلها الزاهر، بل هي قفزة الماضي وفقره، إلى الحاضر وغناه، والهدف لم يأ عن المحافظة على تراث الماضي العريق استحضاراً للمجد المنسل من بين يدي السد العظيم: "حين تنازلت عن امتيازاتي متطوعاً، كان هدفي الوحيد هو الدفاع عن الإنسان العربي الذي يفقد تاريخه"

إن التراث عند القاص لا يشكل مجرد بقعة جغرافية أثرية مندغمة بالماضي فحسب، بل هي علاقات إنسانية، وقيم أخلاقية موروثة متأصلة في أعماق الإنسان المرتبط بكل ما هو ثابت أصيل، ومتحرك متغير باتجاه الأفضل والأجمل "كانت الحملة مخصوصة بنفي الخوف، وكنت أعتقد أنها فرصة نادرة لوصل ما انقطع بين ماضٍ وآتٍ، ولإحياء علاقة شاهت ملامحها مع الزمن.

الناس والأشياء والتغيّر، كل شيء ثابت، وكل شيء يتغيّر، والناس الذين دافعوا عن التغيير رموا الآن أشياءهم في هوّة الوقت، ونفروا مما يجري أوكادوا" ص: 90.

السد بمرموز معطياته وأعطياته المستقبلية يربط بين التروي -الحاضر- وعمق المأثور الموروث - الماضي - ليشكل نقاط استناد رئيسة في محور علاقة الإنسان بالأرض، الرمز الشمولي والكلي، الذي حاول بشكل ما أن يربط العلاقات الداخلية والخارجية بمختلف الاهتمامات والادعاءات التي تومى بأثقال

متدافعة متلاحقة، تحاول منح العقل فرصة لتأمل الماضي من خلال بروز الأشياء الحاضرة بهدف تجاوز ذلك الماضي السلبي بالمتغيرات الحضارية الإيجابية، ولذلك كان البطل: "كلما اقترب من إطار الماضي ترتج أعصابه، وينتشر الضجيج في أصابعه وأطرافه" ص: 91.

فهو أسير الهواجس التي لم يكن يأمن لدوافعها التي لم تكن بالنسبة إليه غير ضجيج وصخب يعمل على توسيع مساحة الريبة في مهمة انقاذ تراث المدينة.

والسبب في هذا الاضطراب لم يكن اهتزاز أفكاره، أو اختلاط الأمور الخارجية مع بعضها، إنما هو تشتت اهتمامه الفردي بين حضور الماضي الذي يأبى النفي والنكران، وبين [زاهي علوان] الذي يشده إلى ماضٍ أثيم لا يرى فيه غير الصور الانتهازية، والمواقف النفعية الفردية: "لم تراوده نبرة التوجس والخيفة، فهل هو الانخراط في الحملة، أم اهتمامه بحضور الماضي الذي يأبى النفي، انطفاؤه، أم انطفاء الماضي، أم صورة (زاهي عمران) تشدّه إلى الماضي الأثيم، أليس (زاهي عمران) هو بؤرة الماضي" ص: 91.

في زحمة الإرهاصات وقوة دفع الانفعالات المضطربة والمتداخلة، كان البطل في بحث دائم عن تحليل أو تعليل مريح، يدفعه إلى شاطئ الراحة والسكينة.

فهل كان الإحساس بالهزيمة هو الذي كان يلاحقه أينما ذهب؟

أم أن الحقيقة تنتصب أمام عينيه أينما تطلّع شاهرة سيف الواقع، صارخة بوجهه: "كم يخسر المرء لو تخلّى عن ماضيه أو حنينه" ص: 62.

"التراث بعض حقيقتنا الساطعة، ليس التراث مخطوطات، أو استحضاراً للماضي، التراث هو النبض الحي فينا، يأبى على الانصياع والانهزام، ويتأبّى على الشروخ والصدوع" ص: 93-94.

هذه الإرهاصات المحورية غالباً ما تنتصب في مسار القص متنامية مشكلةً جملة محاور تدور في فلك واحد من خلال روافد عدّة، تتفرع وتتوزع لتصب في النهاية في حضن مصب واحد هو الماضي بتراثه العريق الذي يقف بين مؤيد ومدافع وبين معارض نفعي طفيلي هامشي يجد في التراث معارضة لمصالحه الفردية الخاصة، والرابط بين الفريقين حوار تقارير إيجابية تناولت حملة إنقاذ التراث التي تبدو أنها:

1- مهمة تستحق العناء

2- مخصوصة بنفي الخوف

3- فرصة نادرة لوصل ما انقطع بين ماضٍ وآتٍ

4- إحياء علاقة شاهت ملامحها مع الزمن

وبالطرف الآخر يقف المعارض [زاهي عمران] الذي يبدو أنه:

1- حاز على منصبه في ظروف غامضة.

2- يتصرف بكل شيء حتى الذكريات.

3- مدين لحملة إنقاذ التراث بحياته الراهنة، وبما آلت إليه أوضاعه اليوم.

4- يعرف أن الحملة ليست أكثر من وهم.

أما التراث فقد تبلور في السياق القصصي بوجهه الإيجابي الذي يبدو أنه:

1- بعض حقيقتنا الساطعة

2- النبض الحي فينا

3- الأفق الباقي

4- يأبى الاندفاع والانهزام

5- مستقبل المدينة

أما الجانب السلبي الضيق فقد أفرز جملة أنساق سلبية من أهمها:

1- استذكار المرارة

2- حضور الوجع المزمن

3- غطاء للعلاقة التي ترتبط النفعيّين

4- معبر إلى اللحظة
5- مادة لاستهلاك الوقت
6- الماضي الزائف

أما صيرورة الواقع فقد تبلورت في أن:

1- الناس: رجال خائبون، أو كالخائنين.
2- الأشياء: كل شيء ثابت
3- التغيير: أ- كل شيء يتغير
ب- الحال غير الحال
جـ- الميادين غير الميادين
و- الطرقات تبدلت
هـ- الأزياء تبدّلت.

أما النتائج المستخلصة من كل ما تقدم فقد بدت من خلال:

1- التراث، المأثور الذي حافظوا عليه ثم تخلوا عنه تحت وطأته صاغرين.
2- الحفاظ على الصورة كسبيل إلى إنقاذ الروح
3- ليس هنا شيء اسمه شرف المدينة

أما المآل فقد ظهر في:

1- القطيعة الأبدية
2- لا... ليست هي المخاوف والهواجس
3- كان يسلخ عن ظهره السنوات والوجود والأمل.

والحقيقة الدامغة تتموضع في أن: "الجذع ثابت لا يُستأصل والإنقاذ مهزلة".

ترسيم متقن لأبعاد مكانية ثابتة ومتغيرة، تكشف جوانبه الحدث وهي تتبنّى دوافعها وتتحول إلى منعطف تأريخي لمجموعة العلاقات القائمة بين المجتمع القرائي قبل بناء السد، وفق تسلسل منطقي حمل فاعلية الحياة مدفوعاً بعوامل خارجية وداخلية كان من أبرزها:

1- زاهي علوان بطموحاته الانتهازية، ومواقفه السلبية.
2- البطل: صوت الداخل الضائع بين ماهو ثابتٌ ومتغير.
3- الناس الطيبون، السلبيون، المنقلبون والمتغيرون الذين لا يعرفون أين يجدون مصالحهم الشخصية أولاً، ومصالحهم الجماعية ثانياً.
4- التراث: قمة الهرم التطلعي، يعكس الواقع سلباً في العيون الهامشية النفعية، وإيجاباً في العيون الملتزمة بالأصالة والحضارة، لتتحوّل الموجودات جميعها إلى شكل قصصي متحرك، يعمل على وتائر مختلفة، تضيق وتتسع، ترتفع وتهبط، تتمدد وتتقلص حسبه الأجواء والدوافع المشدودة إلى واقع مكاني ثابت، تتحرك في زمن لا يعرف الوقوف، ولا يفقه غير لغة التحرك والتحول والتدرّج.

القـــيم الروحـــــية:

عندما تتأزم الاسقاطات الداخلية، وترتفع قوة وتائرها في الفسحة المكانية بمؤثراتها العامة والخاصة، يلجأ القاص إلى وجدان الناس البسطاء، فيضرب على أوتاره المرهفة أنغام الروح المهيمنة على عقولهم المتمسكة بالقيم القدرية:

"وفّقه يارب... يُسر له أمره، وسهّلْ له دربه، إنه وحيدي وقرّة عيني".
"كل نفس خاطئة لا بدّ أن تذوق الهلاك".
"فنحن لا نفعل أكثر من الركض إلى حظوظنا، كأنها ستهرب منا اليوم أو غداً" ص: 51.
"إنّ القضية في الروح التي بدأت تنهزم" ص: 58.
"اللهم نطلب سترك، ونطلب عفوك، اللهم جلّ جلالك، وعلا شأنك، اللهم بارك هذه الأرض الطيبة كما باركتها من قبل، اللّهم من لنا سواك... الرجاء.. الرجاء.."

هذه التراتيم الروحية الناجمة عن موقف عاطفي بحت، لم تعط النتائج المتوخاة من الفعل -القصد- لأنها وقفت بين الإنسان كفردذي قدرات خاصة، وبين أحلام تطلعاته المستقبلية الكبيرة مما أوصل الوضع إلى:

1- موقف سلبي من الطبيعة التي واجهت الإنسان الحائر بمنعطفات كثيرة، وإحباطات معقدة لم يستطع التغلب عليها: "عينا الرجل تسوحان مع الدواب إذ تلوب على أرضٍ يابسة، حرّك بالعود كومة التراب وصمت، كانت المرأة تقبض على الولد بيدٍ قوية، وبالأخرى تشبثت بالإناء، ثم يتحشرج صوتها في عويل الريح وبكاء الولد" ص: 17.
2- تقوية علاقة الإنسان بالأرض:

الإنسان كيد عاملة منتجة، الأرض كثروة قومية معطاء، وقفت بوجه التربة التي تُشكل أفقاً ضيقاً ينقلب إلى حرقة تكوي القلوب: "يقترب من فتحة بيت الشعر، تلفحه حرقة تكوي القلوب إذ يتحرك فيها نسيم السعار والكلب فيبرش روحه ويمضي إلى العذاب في بريّةٍ تمتد وتمتد" ص: 15.

والدافع التحريضي المحرك لأعماق الإنسان المغلوب على أمره يصرخ هاتفاً: "لقد أخذت البرية المال والولد، وأكلت فينا الوجه والأمنية" ص: 13.

والمكان: "يمتلئ بالغيوم فلا ترى وجه السماء، ومن أطراف البرية الشرقي تزحف سواقي الأتربة الصفراء فتختلط البيوت الطينيّة بالوجوه المغبّرة" ص: 11

والفعل: "العجاجة الصفراء الملعونة، إنها للشر بعينه يُقبل لقد قلعت العجّة المخيفة الزرع كلّه" ص10

والصورة المرتسمة في سماء الأفق الخارجي لم تكن غير صورة التراب: "التراب الزاحف بأديم الأرض الأصفر" والنتيجة تموضعت في أن "الموسم مات"

والرأي العام يتجه إلى : "مانفع رصاص لا يقتل الجفاف".

فالمأساة تتجذر في الأرض لتصل عمق الإنسان تبعد عنه الدهشة وتكشف بالوقت نفسه مدى قوة الانفعال الحدثي.

لقد جمع القاص الأنساق ضمن وحدات بدأت مسيرتها البنيوية من الداخل باتجاه الخارج بمتوازيات نسقية مرتفعة الوتيرة حاولت أن تفعل شيئاً في النفس المتلقية تتفاعل على أثره إيحاءات الواقع والموقع.

هذه الوحدات نراها متموضعة بشكل درامي مأساوي في قصة [المسيرة الطويلة] التي نجحت في خلق صراع حاد بين المادي والمعنوي تجلى في أنساق عدة كان من أبرزها:

1- نفور من الحياة
2- ظنٌ بالناس.
3- عقوق الأبناء
4- شرور العائلة
5- رفض المجتمع
6- نبذ الحركة
7- الأولاد الذين يقطعون الذكر
8- الجار الذي لا يحفظ الجوار
90- الزوجة التي تبيع فراش زوجها
10- المال الذي يعني الحياة

وكلها مظاهر سلبية تشير إلى واقع لا يمكن تجاهله في المساحة التي تستعمرها المادة والمصالح الفردية. على أن ذلك لم يمنع زفرة ألم تحمل في أعماقها بصيصاً من أمل، وبعضاً من طمأنينة: "لم تنطلق بين حين وآخر صرخات: الله.. الله ممطوطة في الظلام" ص: 19، والرابطة ارتكازات السفر الذي جعله الكاتب عقدة الوسط في معمار القصة، بعد أن مدّه بدلالات واقعية، ومعارف ثقافية قريبة من الذهن العام، ففي السفر تتبلور القيم التالية:

1- يتداعي الزمن

2- تتحول المعارف إلى صداقات

3- تتساوى الأمنيات

4- تتكاثف الأمنيات

أما الصوت الداخلي فإنه يُخرج الحقيقة مخنوقاً على لسان الموت الذي يقطع الطريق على طفيليات الواقع وقد عشّشت في جوّانية الحدث لتمنحه قتامة باردة تمثلت بصوت (شواخ العليان) الذي يمثل قمة الطفيليين، ونسمعه يقول:

"مساء أمس هرّبت ثلاث ناقلات من الأغنام، كل شيء كان على ما يرام، الأمن، الشرطة، الجمارك، حرس الحدود، كلهم... كلهم..." ص: 23.

ويمضي التصوير أشد سواداً وتطرفاً وإمعاناً في كشف جوانية البطل السادية والمازوخية: "قال شواخ العليان لمرهف الساكن: سأخبرك: أضرب زوجتي دائماً إذا لم أضربها لاترتاح ولا أرتاح أنا أيضاً، جلدها يحكها، في البيت لايراها إلا أصدقائي وأقاربي، وحين تزور أحداً لا أرافقها في الشارع، احترامي للشرف كبير": ص: 23.

والنتيجة الدلالية كمثل هذا السلوك السادي واضحة ومعروفة حيث أن الاضطهاد النفسي والجسدي لا يولد غير العصيان والجنوح والخيانة، وكان بمقدور الكاتب أن يوضح لنا طبيعة الجنوح كما تفرضه مقدمات الحدث، ولكن لم يفعل ذلك صراحة وإنما اكتفى بإيحاء الرمز في خاتمة القصة حيث نقرأ: "كان الصباح متأخراً، والسائق يضرب في الليل بلا هدى، بينما الركاب نيام" ص: 23

لاحظوا جملة [الركاب نيام] في نهاية القصة، لقد جاءت اختصاراً للمقدمات والنتائج جميعها، ممتلئة بالإيحاءات التي لا بد أن تمتلك وعي المتلقي وانفعاله، لتضعه أمام تصورات متعددة، واستنتاجات مختلفة هي بالأساس نتيجة واحدة.

لقد استطاع الكاتب أن ينقل إلينا صورة الواقع في المنطقة الفراتية قبل بناء السد بوقائعها الاجتماعية والاقتصادية مدفوعاً بمعاناة صادقة، ورؤية واضحة عبرت عن ذلك الواقع وذاك الموقع بأمانة وصدق، فولج أعماق الإنسان الرقاوي من أجل استنهاض قيمة، وتحريك دوافعه وربطه بالأرض من خلال إسقاط الماضي العريق بتراثه وموروثه واستنهاضه من أجل وجه المستقبل المشرق القادم من خلف السد العظيم، ولذلك كان في بحث دائم عن معاني الأشياء المحيطة به، وهذا ما جعل الخطاب القصصي في هذه المجموعة:

"يتجاوز وقائعية الواقع مسروديتها ولسانيتها، إلى قول الأشياء نفسها، ومن هنا هيمنت الشيئية فيها على أي ترسل لدرجة ما تقول إنه - الأرض- وبالتالي المكان يصبح المرة تلو المرة رمزاً للعادات والتقاليد والتخلف والقيود والسكون والاغتراب والحياة والوجود كافة"[1]

"كان المكان جرحاً، وكان كل شيء بالنسبة إليها يتدفق في عروقها مرارة لقاء.
تذكرت نوافذ البيت
ستائر النافذة
إخوتها
أطفال الحي
الأشجار التي زرعتْها بيديها
أزهار البابونج الصفراء
الوجوه اليابسة والندية
اللغة الممزقة
دربها إلى الأمام
وضاءة اللحظات السعيدة
أسماء من تحب
القيود جميعها...
القهر... القهر.. القهر...." ص20.

هذه لغة الأشياء في الأرض التي تدفن موتاها، مثلما تدفي تراثها وماضيها والنبض الحي فيها، وهذه الأشياء مجتمعة أو متفرقة ساعدت القاص على سبر الأعماق مكاناً وزماناً وأشخاصاً وشرائح اجتماعية مختلفة ومتناقضة نقلها إلى الخطاب القصصي بحذق ومهارة ملكت القدرة على الولادة والتوليد الذي جعل الأبعاد تفسح للنفس المتلقية مجالاً لأن تهيم في أجواء هذه الأشياء جميعها باحثة مدققة فاعلة ومنفعلة عمدت إلى تحرير خصوصية

---

[1] عدنان بن ذريل، جريدة تشرين

المنطقة من قيود سلبية أرهقتها معتمدة اللغة القصصية الموحية والجملة القصيرة والصورة المعبرة عن رصد تشكيلي لانفعال سكان المنطقة الفراتية في واقعهم وأدق خلجات أعماقهم وهاجسهم اليومي معتمداً على إملاءات فنية تنوعت أساليبها لتشير في النهاية إلى شغل قصص متقن تبدى في :

1-معرفة طبيعة المعاناة الناشئة من صراع الأفكار والمعطيات والمؤثرات الداخلية والخارجية النفعية العامة والانتهازية الخاصة في الموقع الجغرافي الذي تشكله مدينة الرقة بواقعها ووقائعها قبل بناء السد

2- المعاصرة التي فرضت المعايشة الجسدية والروحية والتأملية لعنصري الزمان والمكان، وملاحقة تطورهما وانعكاس تلك التطور على الواقع والنص القصصي.

محمد غازي التدمري

❑

حدث ساحلي يجمع الريف بالمدينة

حين يستمع قارئ رواية (سنديان الذاكرة) لحديث مؤلفها الأستاذ سليم عبود يخيل إليه أن ثمة ذكريات يسردها الكاتب لكنه يبتعد عن هذا التخيل شيئاً فشيئاً عبر الصفحات المتتالية ليجد نفسه أمام عمل روائي متكامل في حدود الزمان، يرصد حياة قرية وحياة مدينة في وقت واحد، عبر دمج الحدث الروائي بشخص سعود الذي حلم بالمدينة، حياتها، أموالها، كي يصل إلى "حسنا" حبيبته كزوجة، وهي التي دفعته لهذه الهجرة، فرصد حدث القرية، وفقرها، وتفاصيلها، واتسعت تجربته لتصل إلى المدينة الخيال غير المتوقع، ويستفاد من الرواية أيضاً في تاريخ مرحلة تحددت ملامحها (الإقطاع) (الانتخابات) (الأحزاب السياسية) (المناشير) بدايات نضالية لحزب يؤمن بالإنسان وبالحرية، وفي مدينة كاللاذقية فهو دون شك حزب البعث العربي الاشتراكي، حيث يجد سعود بطل الرواية نفسه مناضلاً بين صفوفه يحمل مناشير خالد الذي قتل على رصيف الشارع وهو يتابع مشهد القتل مكتشفاً حقيقة السلطة للمرة الثانية.

كانت الأولى حين تم التخطيط لجريمة زواجه من فاطمة التي تعمل كخادمة في بيت ناظم بك الإقطاعي المتسلط والسياسي المتعامل مع الجميع لتحقيق مصالحه وزوجته "نازك" التي رغبت في إقامة علاقة جنسية عابرة مع سعود الولد القادم من القرية.

يبدأ التفتح صوب المدينة منذ عودة منصور الدامور، بعد غياب طويل يحمل في جعبته لزوجه "شعلانة" المزيد من الذهب والثروة والجاه.

عاد "منصور" ليحتل مرتبة متقدمة بين صفوف الرجال المعدودين في المنطقة مديرها وقائد المخفر فيها والمختار، وهذا ماجعل حسنا حبيبة سعود تدفعه للرحيل وجمع المال بغية تحقيق أمانيها في الزواج منه.

فخرج وهو لايعرف ماهي (السيارة) أو الطريق (المزفتة).

(قبل المغيب صرت على الطريق المعبدة المتوجهة إلى المدينة من جهة الشرق، عبرتني سيارة باص كبيرة، وأحسست بالاندهاش لأول مرة كنت أرى سيارة بدت لي غريبة ومدهشة.

منصور حدث أهل القرية عن السيارات، لم أستطع تصورها غريبة ومدهشة بهذا الشكل) (ص16 من الفصل الرابع).

وفي الفصل الخامس نجد سعوداً في حالة انبهار من حركة السيارات، أضواء الشوارع، واجهات المتاجر الزجاجية، حركة الناس، أضواء المصابيح الكهربائية، صنابير مياه الشوارع، كل شيء بدا له غريباً، وهو في هذه الحالة كان يستعين نفسياً بروح جده (السنجاري) الذي ظل بداخله كرمز لتعلقه بالقرية، وإيمانه بمعتقداتها، ووالده الذي أمضى عمره تحت شجرة السنديان التي تظلل قبر جده ودفن إلى جوارها.

يدخل سعود السجن في صباح اليوم الثاني لوصوله إلى المدينة، ويتعرف سريعاً على خالد السياسي، ولعلّ هذه المصادفة هي السبب المباشر في دخوله مرحلة نضالية ابتدأت حين مات خالد الذي استطاع أن يؤمن لسعود عملاً (حارس ليلي).

أثناء خروجه من السجن، تأتي المصادفة الأخرى، وهي الحاج أبو كريم صاحب الحمام الذي يدعوه للعمل لديه، فيوافق، ويحيا عمل الحمام منبهراً بما يراه.

ثم تتتالى الأحداث، وتدخل "نازك" زوجة ناظم راغبة في تنفيذ نزوة جسدية معه، لكنه يرفض متمسكاً بقيمه التي تربى عليها، حيث جده (السنجاري) وحب حسنا العذري الذي سيطر على رفض الموقف، حيث العطر وأدوات الزينة التي تصبغ وجه نازك، ويتعامل سعود معها بكامل النضج والوعي.

وتتولد لديه وبشكل عفوي قضية سياسية هامة عاشها الريف والمدينة معاً وهي صراع الطبقات، وتكتشف أن سعود قد عرف هذا الصراع من خلال مختار قريته الذي واجه والده سابقاً ثم ساومه على الحذاء حين عاد ليحصل على ورقة حسن السلوك، ومات والده في ذلك الصباح بعد عودته الأولى إلى القرية.

واجه سعود نازك بنفوذها وشكل معها مايشبه العداء، كما واجه خيانة حسنا التي تزوجت منصور القواد في المدينة والذي أحضرها لممارسة العمل الشائن.

وفي عمق هذه التنازعات وأبعادها الخلفية غير المعلنة للقارئ، نرى أن منصور قد تعاطف مع سعود حين واجه السلطات بتهمة فاطمة والحمل منه بطريقة غير شرعية، فيما الفاعل الرئيسي هو ناظم.

عاش سعود انهيارات متتالية وفق مجموعة أحلامه الصغيرة الواحدة تلو الأخرى، وكان يجرفه حنينه الصادق للقرية.

من الملاحظ أن أحداث الرواية تدور في الخمسينات من القرن العشرين.

وفي هذا الوقت كانت القرية الريفية تحبو صوب المعرفة، وكان الأبناء يغادرونها لمتابعة التعليم، ونظن أن سعود لم يكن الفتى الأول الذي قدم من الريف في عصر (السينالكو) الذي تذوقه للمرة الأولى عند سارة في المحل التجاري.

كانت القرى القريبة تعرف شيئاً عن المدينة وهذا مايوحي بأن قرية سنديانة الجبل واحدة من القرى البعيدة جداً والمنفصلة تماماً عن أي علاقة حتى مع القرى القريبة منها، لكن سعود الذي تحركه العفوية حمل في داخله إنسانية أكبر من عمره أو من تجربته.

(كنت قرفاً من الكلام والحوار وتقيؤ الهموم، أحسست أن معرفتي بفاطمة نوع من التورط إنساني كئيب "ألا تكفيك أحزانك" أنت ياسعود مسكون بالضياع، بمشاعر يتمازج فيها القلق والقرف والفزع،

المدينة تزرعك بالضجر)ص131.

تأتي شخصية (الزبال) لتمنح سعود معرفة أخرى مرتبطة بالكذب السلطوي، فالكل يقدم التعازي للزبال ويجتمعون عنده.

ويمجدون الراحل الذي استشهد في معركة مع العدو، ثم ينسى الزبال الذي يعرف حقيقة مجتمع الشارع من خلال البقايا.

بل يستطيع أن يميز بين عقب لفافة دفنتها صبية وأخرى دفنتها عجوز، وهو يتعامل مع سعود عبر تقديم المعرفة بشكل غير مباشر.

ومن الملاحظ أن سعود قد دخل حياة المدينة وعرفها من خلال أشخاص قاموا بتوجيهه والإخلاص له، كل حسب مستوى فهمه وثقافته، (أبو كريم) (خالد) (الزبال) (فاطمة).

رصدت الرواية حياة القرية وحياة المدينة وقالت ماتريد بهدوء تام، دون أي ضجيج ينكر أو مباشر، كتبت روايات متعددة عن تلك المرحلة وغيرها تناولت جوانب (الإقطاع) (الظلم) وجاءت سنديان الذاكرة لتتناول جانب المعاناة هذا، كاشفة حقائق وجدانية، منها حب القرية، التأكيد على أن مجتمع الريف ككل المجتمعات فيه الانتهازي الخائن، الغبي، وهذا ماتحركه آلية الحياة العادية التي لم تكن تعرف برمذاك (الإعلام) أو (السينما) ويمكننا القول: إن في الرواية أدباً إنسانياً حاراً، وإذا ماقورنت بالروايات العربية التي تتناول الموضوع الإنساني، يمكن لنا أن نضعها في مرتبة متقدمة فقد استطاعت أن تحقق بنيتها الهيكلية ووزعت الأوردة عبر مفاصلها.

وضخت الدماء بما ينسجم وحركة البطل الذي جمع من حوله الأنسجة المرافقة وجاء سردها متلاحقاً متساوياً مع طبيعة الزمن والفضاء الأدبي الذي حققته. والسؤال هل استطاع سعود أن يوازي البعد الفلسفي والنفسي الذي رغب في قوله الكاتب، وهو يتجاوز أحياناً واقعه محلقاً في تحليل يمنحه أكثر من مقدرته في حالة الراهن منبهراً (الانبهار الفلسفي) إذا رغبت الرواية بذلك أو لم ترغب، ففيها بناء فلسفي وعمق تحليلي، يبرز حين تدفع الأحداث البطل لاكتشاف المجهول المحيط، والبحث عن حقيقة مايجري من خلال أبطال دخل الكاتب في أعماقهم ولامسهم سعود عبر التفاصيل اليومية، وقد تكون (نازك) التي شكل عداء معها واتخذ موقفاً مبدئياً حول شخصيتها الشريرة ونزوتها العابرة قد تكون في داخلها معذبة كالآخرين، وهي ترفض واقعها بهذا الشكل الذي اختارته وهو بطبيعة الحال يخلو من الطهارة، ومن ثم فهاهي مشاعر منصور الفؤاد تنصب مع سعود وهو يتابع المشهد الذي فرض عليه، وزواجه من فاطمة الحامل بالحرام غصباً عن إرادتها.

وحين حاول سعود إنقاذها، بدافع الخطر المحيط بها والذي نبهته إليه عدة مرات طرد من بيت والدها السكير الذي تسيطر عليه زوجته خالة فاطمة.

نكبة اجتماعية، نتائجها هذا الموقف الذي وجد سعود نفسه بداخله يواجهه دون أي سلاح يذكر، وفي مثل هذا الموقف هل تذكر منصور قريته وارتباطه الأول بها، فاستيقظ لديه الضمير ووقف إلى جانب سعود في ورطته، ولو بالمشاعر الكاذبة، على سبيل المثال، وهو غير مجبر على ذلك.

تركنا الرواية في حالة أسئلة وهذا لايعيبها بشيء، وأي عمل أدبي ناجح ينبغي أن يدفعنا للتساؤل، وقد تجد الإجابة عبر النص أو نجدها في تحليلنا، ولم لا ؟ فعلى القارئ أن يكون الكاتب الثاني بعد أن يجتنب النشر

الكاتب الأساسي. إجمالاً هي رواية جديرة وتقرأ بشغف وتمتاز بجملها القصيرة وحرارة القص فيها والصدق الإنساني، وتضيف شيئاً جديداً لروايات الريف الساحلي وتاريخه المليء بالحكايا والذي يحتاج لمزيد من الروايات، والقصص.

زهير جبور

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات



يحاول الروائي الفلسطيني "يحيى يخلف" عبر روايته "نهر يستحم في بحيرة" الخروج عن مألوفه القصصي في سردية الوصف بأسلوبية متسمة لسواها من أعماله الروائية السابقة، وإن تقصد أن يكون مسرحياً في حبك حواراته لإيصال فكرته الموضوعية والتأليفية التي تداعب مخيلته وواقعيته المصدومة والمأزومة في جدار الوقائع اليومية المعيشة التي تواجهه ككاتب "لاجئ" مترحل مابين المنافي العربية وعذابات دروب الآلام الفلسطينية متعددة الأسماء والأماكن. معتمداً على تقنية ضمير المتكلم حيناً، والغائب في كثير من الأحيان، كمحاولة هدفية في إيجاد لغة تواصلية مع ذاته (الذاتية) وجمهوره كمحيط بيني وتجسيد الحالة الانفعالية والتأملية والإنسانية التي يعتقد أنه عاشها ومازال في سياق المتغيرات السياسية والهموم اليومية ومساحات الشجن الفلسطيني عبر بوابة الوطن والمواطنة، وذكريات وطموحات ولم أشتات الحزن والحب والألم والقسوة في قوالب صياغية. هي أقرب ما تكون إلى "التراجيديا" الذاتية لنفس شغوفة بتحليل الأنا عبر انصهارها في الآخر مقاربة، ومقارنة بمعايشة.

الزمن عابر في قنوات وأتون اتفاقيات "أوسلو" التي أتاحت الفرصة لعودة من عادوا من بعض الغائبين الذين ساهموا في لعبة الأوجاع الفلسطينية من خلال الحقبة "المقاومية" في أماكن عدة أكثرها عمقاً وتأثيراً على المشاعر (بيروت -تونس- عمان- الجزائر- المغرب) حيث يختلط الواقع بالمتخيل في نسيج الذاكرة المنسية والمؤجلة والمتذكرة في زحمة الأحداث ولحظات الواقعة.

العبور للوطن عبر بوابة "أوسلو" ووحشة المكان وغربته؛ واستعادة الصور المرسومة في عمق الذاكرة وومضة الذكريات، وجماليات المكان الذي ترعرع فيه أبطال الرواية منذ طفولتهم ومراحل غربتهم واغترابهم في مناطق اللجوء المنتشرة بالوطن العربي وأماكن متفرقة من العالم. هي بلاشك تمثل واقعي لشرائح اجتماعية. فلسطينية حالمة بتراب الوطن والعودة، وتواقة لإقامة الدولة الفلسطينية المحررة في غزة أريحا والضفة الغربية. وخيبات الأمل ملحوظة منذ الصفحة الأولى من الرواية وحتى آخرها متجسدة في

الترجمات الذاتية المتداعية للكاتب في ضميره المتكلم في سياق الحالة السردية الانفعالية بقوله: "صباح من ندى، ومن كلوروفيل، ومن تداعيات، ومن أضغاث أحلام، وفرح ناقص، وابتسامة تشبه البكاء" صفحة 5. ونلحظ أيضاً المقاربة مابين وجهي التناقض التاريخي لقنوات الصراع (الفلسطيني- الصهيوني) في محاولة منه لتحقيق التوازن والانسجام مع روحية الواقع الجديد المستند لتراث "أوسلو".

يلاحظ لجوء الكاتب إلى التصوير المسرحي للأحداث من خلال تقمصه شخصية من "العسكرتاريا" اليابانية المتجلية بأسطورة الجندي (هيرو أونودو) في مقاربة قصدية مابين مجريات الحرب العالمية الثانية ونتائجها مابين دول الصراع (المحور -الحلفاء) ونهاية الصراع المتجلي بعودة الراوي (يخلف) -مع فارق الدور والموقف النهائي من مسألة الصراع مابين الحالتين- على أنغام اتفاقيات "أوسلو" والدخول في مناخات العمل المسرحي وطقوسه الحوارية المتخيلة وتجليات الكاتب التقمصية الرافضة للواقع عبر رمزية (هيرو أونودو) وسؤاله الذي يفصح عن مصداقية الذات التأملية بقوله: "هل رفضت يا أونودو لأنك ترابط في جزيرة نائية أم لأن شيئاً في أعماقك كان يرفض الهزيمة". هي بداية لدخول الكاتب في مصيدة السياسية "المقاومية" في التفريق مابين الشعب الفلسطيني (شعب الداخل واللجوء 1948-1967) انظر صفحة 11.

ثم نلحظ تداعيات الصور المسكونة في ذاكرته توقظها من حين لآخر مواقف طارئة احتمالية غير متوقعة في جنبات الوطن ومن عايشهم في لحظات زمنية في أماكن الشتات العربية. والبناء الروائي قائم على الانتقال الإيقاعي مابين فكرة وأخرى توافقاً أو تعارضاً ودخولاً في مساحات المقاربة

جعلت للسرد الروائي طقساً فيه شيءٌ من الخصوصية واللعب على تأملات القارئ التوقعية، والتوق الدائم لرؤية مكان الولادة وذكريات الأهل والحنين للمكان (القرية- المدينة). باعتبارها الوطن بكل أجزائه. تجليات الذات الفردية المندمجة في السياق العاطفي للعائلة والأسرة الصغيرة ومعايشة الأيام الخوالي مقابل اللجوء وبعده متخذة من قرية "سمخ" بيئة مكانية لتوصيف الواقعة وإبراز حالة الشعور المثخن بالمرارة والغربة والاغتراب عن الوطن والمتجلية بقوله:

"أنا العائد أقف ضائعاً في شارع من شوارع وطني، أشعر بالغربة والوحدة أشعر برغبة في البكاء" صفحة 26.

ونلمس ثانية استعارة الكاتب الوظيفية لشخصية واقعية هو (كارانج) تلك الضابط الهندي في قوات الارتباط الدولية والذي تربطه بالفلسطينيين مودة وعلاقة جيدة، والذي اغتيل بطلقة رصاص من جندي صهيوني في أثناء حرب الاستنزاف المصرية -الإسرائيلية تغدو وكأنها شهادة سوداوية أخرى لحالته النفسية والتي يعبر عنها الكاتب بقوله: "تعانق الفراشات الملونة المصباح لتموت موتاً صاعقاً، ويحترق (كارانج) بالنار ليعانق الخلود، وأنا هنا أحترق وحيداً، أنا هنا لا أحيا.. لا أموت" صفحة 32.

يتابع الكاتب حيرته وتجلياته المصدومة بسذاجة الحالة واكتشاف الراوي بأن الأسماء العربية قد تبدلت إلى أسماء عبرية، واستعمال الخطأ اللغوي القصدي للتعبير عن الواقع النفسي المتخيل بقوله:

"أكلوني البراغيت، أكلوني وحصدوا زهور الأيام. ضاع العمر في المنافي أنا الغريب فأين ظلك الظليل" صفحة 38. ماهي إلا هنات وقع الكاتب بها كان أولى له تجاهلها وعدم الاقتراب منها.

نجد أيضاً تعبيرات حوارية كثيرة في متن النص تدلل بوضوح تام عن حالة الخيبة والقنوط في أكثر من موقع انظر صفحات 40-42-47 ومن ثم العودة إلى ربط قضية (أونودو) الياباني بقضية (يحيى يخلف) الفلسطيني، الأول أعادوه إلى وطنه بالقوة، أما الثاني فعاد إلى وطنه مختاراً عملاً باتفاقيات "أوسلو" وفي كلا الحالتين الاندماج في المجتمع الجديد ضرورة وإشكالية في آن معاً.

وتتقصد الرواية العمل على خلق مناخات التعايش المفقود مابين (اليهود -المسلمين -المسيحيين) والمروية بلسان المغترب العائد (أكرم) والراقصة اليهودية (بيرتا) وقصة عشقها للبطل الرياضي الفلسطيني (فارس الفارس) كدلالة على الاعتراف بالآخر والتعامل مع مسمياته للمناطق العربية سواء أكانت قرى أم مدن وسواها اليهودية -الصهيونية. لكنه يفشل في تجاوز الحقائق المادية المعيشية وتدخله هذه الحالة في مساءلة دائمة حول الذات والشعور بخيبات الأمل المتلاحقة في عدة أماكن بقوله:

"إنها لحظة إحساس مشترك بالضياع.. إنه نداء غريب لغريب" صفحة 88. "أنت تدمن على الماضي، لاتريد أن تعود من المنفى، لقد أدمنت على حياة الرحيل والغربة" صفحة 96. "أنت رجل تعيش الماضي، وهذا الرجل تتحدث عنه. هذا الياباني الذي يرفض أن يعترف بأن الحرب قد انتهت" صفحة 97.

ويصل الكاتب ذروة لحظاته الانكسارية للذات في مواجهة الإحباط وخيبات الأمل بقوله:

"المنفى جميل لأن الأحلام جميلة، والوطن صعب لأنه مُثخن بالجراح، وتتكسر فيه أجنحة الخيال، فلسطين الحلم ليست فلسطين الواقع للفلسطينيين في الخارج حلمهم الجميل الذي يسكنون فيه منذ ستة وأربعين عاماً. فليحرس الرب تلك الأحلام" صفحة 117.

لقد كان ومازال الروائي الفلسطيني "يحيى يخلف" أنموذجاً لمثقف السلطة وأحد أصواتها المدوية في تعميم ظاهرة "أوسلو" والتسويق لأفكارها في صياغات لغوية متعددة ويقحم ذاته في سردية الوصف ما بين جده المفترض (الميت) والضابط الإسرائيلي (الميت). انظر حوارية صفحة 119. واستنتاجه القصدي حولهما بأنهما مجرد ضحايا لهذه الحروب المتواصلة "لكن الحقيقة المرة التي يدركها الكاتب متأخراً بقوله: "وحد الموت بين الأعداء" صفحة 134.

يُنهي روايته بلسان السيد أكرم أحد شخوصه بالنتيجة المنطقية في فهم جدلية الصراع العربي -الصهيوني بأنه لامجال للتسويه وما أسموه سلام. انظر صفحة 143-144.

والرواية باعتقادي هي نوع من المحاكمة الذاتية التأملية في محددات المرحلة المقبلة ولغة الخطاب المرغوب وتعبير مكشوف عن خيبات أمل كبيرة وهروباً ملحوظاً بالمتخيل الموصوف.

عبد الله أبو راشد

❑

قراءات ... قراءات ... قراءات



اتسعت حنجرة إبراهيم نصر الله لأكثر من أغنية يسكنها الوطن ونوّت بقلمه همس السنابل وصمت الشهداء واختزنت ذاكرته نداءات البحر الذي يغسل أقدام الكرمل وحين عانق سماء فلسطين صحا في صدره طفل يحمل حجراً ويصوبه من فوهة القلب نحو الأعداء فتولد أغنية هي غضب الحناجر ودفء الشفاه.

الأغنيات في الأمواج البرية ليست فواصل تمنح القارئ استراحة يسترخي على قوافيها بل قنابل موقوتة تثور حين نغنيها وأزهاراً يفوح عطرها

حين نعانقها، ودراستها بحاجة إلى حنجرة حتى تصل إلى النبوءة فيها والمخاض والولادة، والأغنيات مرتبطة بما قبلها من ملامح متصلة بما بعدها من إشارات وأنا أعلم أن قراءة الأغنيات دون الملامح والإشارات مبتورة ذاك لأن الأغنية تدخل في لحم العمل الإبداعي وتشكل مع غيرها من لغة العمل خارطة حقيقية للأمواج البرية.

ترسم كلمات الأغنية الأولى الصورة التي سوف تبقى لأم محمد وطفلها البحري الصغير الأغنية التي تعبر البيوت مثل مواسم الفرح وتنتشر في الأزقة والأسواق حركة يوميه وتنام هاجساً في أناشيد الرحلات المدرسية.

يمتد يومك عبر البيوت

غناء لسيدة في القناء

تخيط على ثوبها صورة للحمام

وأخرى لبارودة ساحلية....

في الطريق إلى السوق تحمل سلتها

والصغير على كتفيها يداعب عرق الحمام

هذه هي أم محمد المنتشرة على المعابر عنواناً للبقاء وهذا هو طفلها -البحري- المسافر في طفولته، الأم الجذر والطفل الامتداد، والأغنية تزاوج بين حلم السلام ومنطق القوة -حمام- بندقية- وهذه المزاوجة مثبته في دفتر الأم اليومي -الثوب الشعبي- أما الطفل الذي مازال يبحث عن طفولته في رسم حمامه مثبت على الثوب، يحلم بالفاكهة في الوقت الذي تبتاع فيه أمه أرغفة وتعود، بين الذهاب والعودة غياب للطفل والبندقية معاً، وهذا ما يؤكده المقطع الأخير في الأغنية:

تفتش عن طفلها الغائب

تتفقد عرق الحمام على كتفيها

ولا تجد البندقية

والربط بين غياب الطفل وغياب البندقية أرادة الكاتب ليؤكد أن هؤلاء الأطفال هم سلاحنا، وهذا ماتوصلت إليه المجندة الإسرائيلية حين قالت بخوف واضح يرتسم في عينيها حقيقة وعلى شفتيها إرتباك.

"لعل هذا الطفل هو سلاح تلك المرأة".

أم محمد المتجولة تحت الشمس الفلسطينية بين الأزقة وفي الأسواق ترتدي هويتها الأزلية -الثوب الفلسطيني- تقف الآن على الجسر مزهوة بتجذرها بهذه الأرض كما تجسد الأغنية الثانية.

كانت تزهو بالثوب

امرأة في الستين

وأجمل من أزهار الدنيا

يانعة كالعشب على سطح البيت الأول

لم تفقد نضارتها وغضبها، فحين يناديها الجندي خائفاً من حمام ثوبها الذي يغتال رشاشه، ينتفض الحمام في وجهه، تقبل عليه تاريخ مجد ونضال يؤرخ ثوبها تاريخ جذورها ويتنفس زهو العصور الماضية المختصرة على مساحته الصغيرة.

كانت خمسة آلاف سنه

من سيرة أمواج البحر هنالك فيها ملتمه

يتراجع الجندي أمام حقيقة هذا التاريخ الساكن ذاك الثوب وحين يحاول سرقة تاريخها مرتجفاً تثور بوجهه ابتسامة تصحو فجأة على شفاه أم محمد وتلاحقه حمامات الثوب وأزهار اللوز

يا امرأةً هذا الثوب لنا

وأشار إليها

فانتفضت أزهار اللوز

وحوّم في الأفق حمام

وانقض على المدفع في يده

وابتسمت أم محمد

فارتجف الجندي

هذا الغضب المتولد من عبث الجندي انفجر في اللوز والحمام وارتاح على الشفة الربيعية ابتسامة أطاحت بحلم الجندي وأعادته إلى حقيقته العارية المثقلة بالنزيف والدماء.

هذا الثوب لنا من قبل هبوب الريح

وبعد هبوب الدبابات

ياجندي هذا ثوب فلسطين

وثوبك، هذا الدم الناشف في الكاكي

إن اتصال الأغنية الأولى بالأغنية الثانية من خلال تثبيت صورة أم محمد بثوبها الرمز وبأدواتها المقاتلة -أزهار- حمام- ابتسامه- هو سر العلاقة بين الحناجر والشفاه أغنيتان تكتبان سفراً واحداً يتابع فيهما الكاتب رسم أدق التفاصيل لأم محمد وحركة الحدث المتنامي عند مواجهة الجندي، هذا الغناء الذي يغفو على الشفاه ابتسامات حين يكون الحديث عن أم محمد أو عن ثوبها الذي يحمل الآه والموال في رحلة الغناء الشعبي.

قبل تفجر عين النهر

وقبل تكون أول غيم

كان الزهر أليفاً في هذي الأرض

ولم يتسلح بعد بهذي الأشواك

خاطت أمي هذا الثوب

فابتكر الله الغابات، الأمواج

وأطلق ضوء الأفلاك

نفس الغناء ينفجر في الحناجر صرخة غضب عاصف حين يكون الحديث عن الجندي المتسربل بالعار والخوف.

وانتفض حمام الثوب ثانيه
فارتجف الجندي القابع في الكاكي المبتل
بدم صغير في بيروت

الغناء مستمر متواصل ينتقل من ساحة لساحة والأغنيات الغاضبة تعلن ميلادها في الحناجر صوتاً لا يرتج أبداً ونبوءة لا تكذب هذا الصوت القرار تعلنه الأغنية الثالثة حين يكون الحديث عن الإنسان المنزرع في أرضه.

هنا الشباب عنوان الخطر
والطفولة خطر
وأثواب الأمهات كذلك
وبطونهن محشوة بالخطر

هذه النبوءة التي عاش الكاتب ميلادها حين زار فلسطين.... الإنسان هناك بوجوده على الأرض بكل مراحله الزمنية يشكل الخطر الحقيقي للأعداء وبتاريخه الذي يسكن ضمير الكون والثوب الفلسطيني يشكل خطراً أيضاً، الإنسان بكل مايملك من مقومات الوجود ومن مساحة الوطن هو أساس المشكلة وعليه تدور الأغنيات به تبدأ ولا تنتهي، هذا الإنسان الذي تؤكد الأغنيات أنه يسكنها كما يسكن الشوارع يسكنه عطش للسلام ونفس أبية تقول الأغنية الرابعة:

رايتي، جبهتي
وأنا جبلي
والعصافير، زيتون هذي التلال
المصابيح والميجنا رسلي
خطوتي الأرض

بهذا النشيد يفتتح الناس يومهم داخلين في دقائقه نضالاً وأغنيات حين يحاصرون في زنزاناته تلتف بجدرانها الأربعة حول أجسادهم يغنون للحرية:

أيتها الجناح والصباح
والوردة النبية.... أيتها الحريه
باسمها نغني، وباسمها نموت
وباسمها نعمّر الأزهار والبيوت

هذا الغناء الجارح، صدى غضب الأجيال، لا نحلم بالحرية بل نسعى إليها فنحن يدان يد تقاتل لتمنح اليد الأخرى الفرصة كي تعمّر الأزهار والبيوت.

وأم محمد في الأغنيات نبض غاضب حيناً، عاشق أحياناً ترتلها أغنية وتنشدها آية، والإنسان في الأغنيات كما يراه الأعداء خطراً في مراحله الزمنية ولكن كما تراه العين الفلسطينية وكما هو في الذاكرة الشعبية:

في ناس زي الشجر
وفيهم زهر حلّون
واحد بيعطي ثمر
واحد ظلال وغصون
ويسقط ورق ويطير
مع ريح في كانون
لكن شهيد البلد
بيظل حتى الأبد
فوق الجبل زيتون

هذا الغناء الشعبي الرائع الذي يصنع هوية الإنسان الفلسطيني يأتي في الأمواج البرية تتويجاً لحفلة توزيع الجوائز على أمهات الشهداء والمعتقلين وكأن الكاتب أراد أن يبين لنا من الذي يستحق الجائزة ويقر في النهاية أن الجميع يستحقون ذلك حين تطلب المذيعة من أمهات المعتقلين والمعتقلات أن يقفن فتقف نساء القاعة كلهن فيأتي الغناء ليصل إلى نبض الصورة ذاتها:

يادار لا تتعبي
ظلي فرح وأزهار
وقولي لكل الزغار
الخيل الأصيله وحدها
بتكمل المشوار

هكذا يوظف إبراهيم نصر الله الأغنية التي تموج بالسنابل وتعد بغلة وافرة وموسم مليء بالغناء والنجوم فمن زقاق طويل في حي تغسله الشمس بدفئها كل نهار وأسواق تحتضن الباعة والمارة والأشياء وفناء بيت تعانق نوافذه الفضاء وجدران سجن تفوح أمنيات ومقاومة وتتنفس شمساً لا تغيب تنتقل صور الغناء في الأمواج البرية فكل هذه الأماكن ساحات بوطن واحد فلا عجب أن تتصل الأغنيات بذات النبضة المتولدة في الحناجر بكلمات تبوحها الشفاه.

تولد الصورة الخامسة بين جدران السجن حين يغني المغني عن الرصاص الذي لم يفاجئه كما فاجأ الحزن والصمت وهنا إشارة واضحة أن الإنسان الفلسطيني هو الضد لهذين المندهشين -الحزن- الصمت- إنه فرح وغناء، فهو يؤكد حين يغني

لن أقول
الرصاص الذي فاجأ الحزن فاجأني

كنت أمشي إلى جسدي في الحرائق أو في الزحام
لن أقول
الرصاص الذي فاجأ الصمت فاجأني
كنت أنشد، والصبح يفتح نافذة لجراحي ويهمس
يا أيها الداخل الآن قلبي
عليك السلام، عليك السلام

ومع انتهاء الأغنية يبقى البحري يدندن -يا أيها الداخل قلبي عليك السلام- فتبدو الأغنية وكأنها استمرت طوال الليل، هكذا تتواصل الأغنية نغماً وحركة تمتد من النهار إلى النهار، لتشق الظلام بنور الحناجر وهذا الامتداد للأغنية يتواصل مع حوار البحري مع الرجل السجين الآخر حين يسأله عن إمكانية الغناء من خارج السجن أغنية شعبية -ليّا وليّا يا بنيه- فيعده البحري بالغناء إذا سمعه يردد نفس الكلمات بعده، إن الصورة متواصلة ومرتبطه بين ساحات الوطن، أو هكذا، يجب أن يكون الغناء في الساحات نفس الغناء في السجون طالما الحناجر لها بصمة واحدة ولغة واحدة وثوب واحد، تقول كلمات الأغنية الشعبية:

ليّا وليّا يا ابنيه	**ضاق السجن عليّه**
سدوا دروب بلادي	**من الميّه، للميّه**
وسعوا هالزنزانه	**يافا بصدري سهرانه**
زيتونتنا العطشانه	**بدها تشرب حريه**

كلمات تفوح رفضاً لوضع قائم وتعد بالمزيد من أسراب الشهداء من أجل سلام ينتشر على الأرض الفلسطينية.

.. والمكان ذات المكان، والأغنية متواصلة في رسم الصورة الكاملة لما يحدث هناك بين أربع رنات في زنزانة يغرقها الصباح بفجره ويغتال ليلها... البحري مع بقية السجناء يرددون معاً أغنية صداها مزيجاً من توحد الضوء بامتداده بقلب الحياة، هذه الأغنية التي تعلن بهدوء تام صورتين متناقضتين، لعالمين متناقضين الصورة الأولى هي الهدوء الذي يعيشه السجين الفلسطيني والثانية الرعب الذي يسكن الحارس اليهودي والصورة الأولى تقول:

هادئ - كل شيء هنا هادئ
مثل سكينة الذبح مثل خطا في السراب
مثل دندنة العود
مابين أنشودتين وصمت السحاب
هادئ كل شيء هنا هادئ
والصورة الثانية تأتي بنفس الوضوح ونفس الصدق:
يقظة في الخطا، يقظة في السلاح
يقظة في الأصابع فوق الزناد
يقظة في الدقائق
فيما مضى وسيأتي وبينهما
يقظة دامية، يقظة كالنباح

والقراءة السريعة للكلمتين هادئ ويقظة - تكفي للوقوف على مدى الرعب الذي يعيشه الجندي الإسرائيلي المدجج بالسلاح والثقة التي تسكن نفس السجين الفلسطيني الذي تزغرد في سمائه النجوم، هذا الفلسطيني الذي مازال يغني وبنفس الثقة منذ:

منذ ثلاثة آلاف سنة
أعرف شمساً واحدة
منذ ثلاث آلاف سنة
ظلت حاضرة فيّ
لكني أنهض هذي الليلة
كي أستحضر صورتها

والبحري الكبير يؤكد في بداية الأغنية السادسة والتي ستولد على لسان البحري الصغير ما قالت به الأغنية السابقة بأن هؤلاء الغرباء هم حقيقة في اضطراب لأنهم لا يملكون حقاً:

يجيئون من كل صوب يجيئون
ونحن سنبقى
وهمو، ياصديقة من أول الأمر غرقى

فالفلسطيني توأم الأرض والقادم الجديد مولود غير شرعي إنها الحقيقة التي يرويها الكبار للصغار بينما الصغار يلهون بأغنية طفولية تدخل كلمة الخيول فيها إيقاعاً متميزاً يأخذ شكل الحركة وشكل الأسطورة وشكل اللعبة وشكل الحكاية الشعبية لتؤكد في النهاية إن الخيول ذاتها تأخذ أسماءنا وفيه منا رفض للقيد وسعي للحرية.

خيول، خيول، خيول
على التلّ تصهل عند الصباح
وتعبر كالفجر هذي السهول
وتعدو هناك مثل الرياح
خيول رائعة كالنشيد

ومزهولا تحب القيود
وتعدو إلى الشمس عند المغيب
وتصهل، يشرق فجر جديد

مع حركة الخيول التي تعدو مثل الرياح وصهيلها الذي يعلن ميلاد فجر جديد يأتي التحقيق مع البحري في غرفة تضيق على المحقق وتتسع على البحري يتهال المحقق بالأسئلة ويفجره صمت البحري الذي يدندن في ذاته كلمات الأغنية السابعة، والتي يأتي إيقاعها حركة مع إيقاع حركة الخيل، وكأن الأغنيات جميعها أغنية واحدة في أمكنة مختلفة:

خطا الضوء أسمعها في دمي
ونمو الرياحين فوق سطوحي
أغاني البعيد، هدوء الشهيد
صعود النشيد، إلى أرض روحي
خطا الضوء أسمعها

وزيادة في هذا التواصل الجمعي فإن نفس الكلمات لهذه الأغنية تأتي بعد أن يغنيها البحري بروحه صامتاً تأتي من الخارج بصوت جماعي متآلف رداً على نداءات البحري لا تنتهي الحركة في هذا الشعب فهو متحرك في سكونه، متحرك في حركته، يغني في غرفة التحقيق لخيوط النور التي تدرج في دمه ويغني على التلال لأزهار وأقمار وعصافير، الأغنية الثامنة صرخة هادئة في وجه المحتل ينمو فيها الفعل -البذرة- حتى يدل على فاعليه:

لقد زرعناها هناك
على التل الكبير تلك البذره
وهاهي، هاهي أصبحت شجره، وأطول منا
تلك هي أم الزيتون

وتستمر الأغنية في أمواجها الهادئة الثابتة التي ترسخ الفعل الفلسطيني -زراعة البذور وحمايتها - وتصل الأغنية في حدتها إلى غضب هادئ أيضاً يقرر الحقيقة اليهودية فتطرح السؤال على الجندي الذي لا يجهل جوابه:

ولكن ما الذي زرعته أنت
بساطير ثقيلة
يتنفس الحلون تحتها بألم

ولا تنتهي المواجهة بسؤال يعذب الجندي جوابه ولكن تحمل قفلة الأغنية ذاتها ثمرة فعل الجندي:

الآن عليك أن تنهض
فالوقت تأخر
وجثتك نضجت

هذا هو قرار الجماعة في الساحات التي تتسع لشمس وأزهار وحجارة البيوت، والبحري في سجنه مازال يغني متواصلاً مع هم الجماعة ولغة الجماعة:

لم ينم طائري في سرير النعاس
ولم ينكسر
منذ عشرين عاماً، وألف قمر
أيقظ الورد في الذكريات البعيده

ويقظة طائر البحري هنا تخالف يقظة الجندي المرتجف وهي سهر عاشق من أجل أن يوقظ الورد في الذكريات وفرق بين سهر جميل لفعل جميل ويقظة دامية كالنباح والبحري في الأغنية التاسعة يدعو الصباح بكل دمه "ينتشر الصوت" أكثر ويتسع، ترتفع وتيرة الأغنية شيئاً فشيئاً مع بدء حركة الناس" والأغاني العاشقة أسلحة الفلسطيني كما الأغنيات الغاضبة يسكنها جرح يولد الفرح وعناق مع الفجر وابتسامة يفوح منها العطر لوعد جميل وحجر يلين تحت المحراث ويقسو على رأس الجندي وجداول دالية تشنق مغتصبيها وتكتب الرسائل لعاشقيها لذا من الطبيعي أن تأتي كلماتها عابقة بالصدق.

هي، ياصبح
هم أجو من موتهم لموتهم
واحنا نهز جراحنا
يثور على التلة البلح
هي ياصبح

من نداءات فردية للصباح إلى نداءات جماعية للشهيد وبين النهار والشهيد معانقة لا تنتهي وبين النداءين إيقاع واحد، والتوجه إلى الشهيد رمز للوفاء في نداء يمتد في الأجيال القادمة، والشهيد في الذاكرة الفلسطينية معلم الأجيال لكل أنواع الفداء ومنار للقادمين:

علمونا كيف نصنع
من ظلام الليل شعله
علمونا كيف نجني
من جراح القلب فله
علمونا كيف نأكل
خبزنا بالدم مغموساً لنحيا
لا لنحيا... بل لكي نبقى نقاتل

وكما أن الامتداد في الأحياء قد كان واضحاً في الصور السابقة فإنه أكثر وضوحاً من الشهيد للشهيد للمغنيين الذين ينتظرون دورهم ليبدؤوا غناء الشهادة، إنهم بحاجة للبقاء ليس من أجل البقاء بل من أجل القدرة على النضال الذي غنا الشهيد على نبضه هادئاً صادقاً.

في الغناء نولد وفي الأغنية نتجدد ونؤرخ ماضينا ونرسم مستقبلاً يرتسم الفجر على جنباته فإذا كان القيد يحدد مساحة المكان الذي نتحرك فيه فإن الأغنية انفلات من كل قيد وسفر لا يعرف الحواجز، تسافر الأغنية في حنجرة البحري وهو مقيد لترسم تاريخ مدينة لا تعرف الانحناء والانكسار ذات جبهة عالية تعانق الفضاء وتدخل التاريخ شاهدة على انكسارات الغزاة إنها عكا التي حاصرت الغزاة بقلاعها حين دقوا أبوابها وأغنية عكا تأتي من قيد لم يستطع أن يقيد الحناجر فباحت بعشقها الماضي لم يزل حاضراً فماذا تقول كلمات الأغنية العاشرة المسافرة في حنجرة البحري:

عكا فرس من موج عاشط البحر
موال أزرق وميجانا

الغنيه ، يخضر الشجر
ونقرا سيرة وطن، سيرة شعب
سيرة حصار وعسكر
وكيف اللي عمره ما انكسر
علبوا بك الخضرا انكسرا

هذه هي عكا الرمز الأسطورة، عكا الحقيقة التي كتبت تاريخ شعب هذه هي عكا التي يغنيها البحري مستحضراً تاريخها لتصل معها ويوصلها إلى القادمين إنها ليست اتكاءة على الماضي بل إشارة ساعة تاريخ مرحلة حاضرة من النضال، إشارة لها دلالات التهديد للأعداء ودلالات الأمل للصامدين في القلب، إنها صرخة الماضي الذي يدوّى صداها الآن وهذا ما يؤكده صدى الأغنية الشعبية الذي جاء نشيداً بالفصحى:

عالية كنت هناك على الشاطئ
والبحر سرير من أجنحة لا تهدأ
عالية كنت
دمي ملتهب، أضلاعي تتقافز
صوت مرتعش
وجيادي في الداخل تصهل

هذا الصدى العميق يؤكد ماذهبت إليه من أن الغناء لعكا ليس غناء لماضٍ تبريراً لانهزام حاضر بل تأكيد على أن ماكان هو الآن وما حصدته عكا سوف تحصده الآن، فالمزاوجة بين الفعل الماضي -عالية كنت - وبين حركة الحاضر- دمي ملتهب، أضلاعي تتقافز، خيولي تصهل -هذه المزاوجة تواصل بين زمنين سكنا ذات المكان وذات الإنسان، عكا الأم التي نسعى إليها والزغرودة التي تتفتح على شفاهنا عند ميلاد طفل يصيح.

ناديتك يا أمي، ناديت
اندفعت كل ظباء العالم ظمأى فيَّ
وعدوتُ إليك، عدوت، عدوت....
وهذا العدو يوصله إلى الأرض كلها:
أنا الأرض التي تزهر
أنا غزة
أنا الزعتر

بهذا الهدوء الداعي إلى التّجذّر في الأرض تنتهي الأغنيات التي بدأت بامتداد الزمن عبر البيوت التي تجذر الإنسان بالأرض فالتاريخ والإنسان هما لون الأرض ونبض الأغنيات.

❑

متابعات... متابعات... متابعات



النصّ المسرحي الثاني للكاتب، الصادر عن وزارة الثقافة السورية -دمشق 1996 ضمن "سلسلة مسرحيات عربية(20)"، تدور أحداث النصّ في بيئة عربية غير محددة بالزمان أو المكان، فيبدو الإطار العام تاريخياً. إلاّ أنّ الحدث غير مأخوذ من حادثة تاريخيّة معينة، والتاريخ الحقيقي يتحقق هنا في اللازمن، سجلّه الوعي الشعبي الذي يسعى إلى رفع الظلم وإحقاق العدل. استطاع الكاتب أن يحوّل حكاية اجتماعية بسيطة إلى تركيبٍ فني محكم، بأخذه شكل الحكاية التاريخي وإدخاله في مختبرة المسرحي مستعيناً بتقنيّات مسرحيّة مختلفة ومدارس مسرحية عدّة.

يأخذنا الكاتب إلى أجواء الماضي فنقرأ بين السطور الحاضر، فالظلم مسؤولية اجتماعية عامة كما العدل -حي الدراويش يمكن أن يكون أي حيّ في العالم -وكأننا نقرأ رسالة تحذير، وهذا التحذير منقول بأمانة موضوعيّة وبتقنية عالية... تطور الحبكة المسرحية من خلال مجموعة من الصراعات، صراع اجتماعي اقتصادي يتمحور حول القوت وكسب الرزق والأرض وخيراتها، يمثله أفراد الشعب ضد سطوة الامبراطور وحاشيته، وصراع "سياسي" يتمحور حول كسب السلطة والحفاظ على المراكز وسيلته المكر والخديعة، يدور في أروقة القصر، وصراع عاطفي يتمثل في علاقة الحب التي تربط بين (حالم) و(زمرد) الجارية في القصر... كصراع يحمل في طياته إحساساً بالأمل في غمرة الأوضاع المأساوية القائمة... صراعات تتحلق حول محاورها (السلطة -الأرض-الحب)، ضمن حكاية تأخذ شكل المأساة الداخلية متشبعة بروحٍ شفافة وغلالة حزينة، هذه المأساة تصاحب النصّ منذ الصفحة الأولى فلا تغادره مع آخر جملة مسرحية فيه...

البداية، (حالم ونصوح) يطرحان المشكلة:

ص 13-14:

[حالم: اللصوص تكاثروا هذه الأيام، وتنوعت حالاتهم.. حتّى إنّهم صاروا يظهرون في ضوء النهار، علانية، يلبسون الحرير ويعتمرون القلانس المذهبّة... تصّور يانصوح، لم يُبقوا للشطّار والعيارين حتّى ولا كسرة خبز].

يعاني (حالم) من كثرة الأحلام، وهي بمثابة انعكاس لهذا الواقع المأساوي ونتاجٍ له، كرؤيا لما يحدث أو لما سيحدث، -مفتاح الحدث المسرحي ولبنة تناميه في هذا النص-

ص 19[نصوح: احلم لي ولك حلماً يغيّر أوضاعنا المُزرية، يحملنا أنا وأنت بعيداً عن هذا الحريق.
حالم: رأيت الشطّارة والعيّارين يخطفون مسؤولي الحسبة، يحرقون أمام الفلاحين سجلات الضرائب... رأيتهم يسلبون قوافل التجار، يوزعون

نصفها على الفقراء، ويدعون النصف يمرّ... ورأيت العسس خوفاً يهربون...

نصوح: تعال: إذاً نرحل قبل الخراب المؤكد...].

لكن الرحيل لن يحلّ المشكلة برأي (حالم) فيتهمّ (نصوح) بأنه دائماً يبحث عن أيسر السبل... ولكن أين السبيل الصحيح والفعّال؟ بعد استعراض أحوال الناس من خلال حوارات تدور في (حي الدراويش) نطّلع أكثر فأكثر على حجم المأساة الحاصلة...

(المشهد الثاني)... ومن ثم تخطر ببال (نصوح) فكرة، تنبع من الحالة الحلمية التي عليها (حالم) فيقرر إرسال رقعة جلدية مكتوبة إلى الامبراطور عن طريق سائس يعرفه في القصر، (نصوح كان سابقاً أكثر مشرفي الخيل في القصر، خسر مركزه، لأنّ الحصان "زرباق" الذي كان يسوسه انزلق في الجولة الأخيرة من السباق)... تنجح المحاولة ونراهما -في المشهد الرابع- يدخلان القصر بعربة التشريفات بحيث تم تخصيص جناح خاص لهما في القصر.

ص 29 [حالم: لماذا أنا هنا يانصوح؟

نصوح: لتنظّف دروب أحلامك ابتداءً من هنا، تذكّر أنك في درب الدراويش لم تفعل شيئاً "سوى الأحلام على بساطٍ ممزقٍ، الآن يمكنك أن تدخل زمن الحلم والفعل معاً...].

يُعين (حالم) مستشاراً للامبراطور في شؤون الأحلام... ويأتي الحدث متزامناً مع ازدياد القلاقل في البلاد نتيجة تنامي عدد وقوة العيارين، مما أضعف موقف الوزير أمام الامبراطور ومهّد الطريق لنصوح كي يحصل على منصب المستشار الخاص له في شؤون الرعية... فيقترح على الامبراطور مهادنة العيارين، فيصدر فرماناً يقضي بتوزيع الخبز واللحم مجاناً على الرعيّة والعفو عن مثيري الشغب (العيارون) مقابل كل قطعة سلاح يسلمونها ويمنحون لقاء ذلك أرضاً صالحة للزراعة وداراً للسكن... فتتغيّر بنتيجة ذلك الفرمان حال (حي الدراويش) وتنتشر فيه الدكاكين، ومن كان عياراً "مناضلاً" أصبح صاحب دكان (تاجراً صغيراً)....

الفلاحون يهجرون أراضيهم إلى المدينة:

ص51[الفلاح: للعيار" وأنا لم تكن حالتي مع الزراعة أفضل، كان مسؤولو الحسبة يأكلون من المواسم الرأس والرقبة، ومالك الأرض جذعها والأكتاف...].

ويأتي تنامي حالة الحب بين (حالم وزمرد) بمثابة قطرات ماء الورد، على الاشواك المتناثرة هنا وهناك، فتساهم بعض المساهمة في تخفيف وطأة الواقع المأساوي المعاش.

ص 60 [حالم: اغسلي روحي... اغسلي ماتراكم فيها من قذارة... وغنِ لي... غنِ لي]...

(حالم) عندما يصحو قليلاً من تلك اللعبة التي انخرط فيها، يعبّر عن سخطه وعدم رضاه عن تعيين نصوح مستشاراً لشؤون الرعية، لأنّه في الأصل ليس من أهل حارة الدراويش، ولكنه لا يلقى سامعاً ولا نصيراً، فيقرر الهرب مع الجارية والعودة إلى حي الدراويش (ساحة الفعل الجماعي) خارجاً من الحياة الكئيبةداخل القصر حيث الدسائس والمؤامرات... ولكنه عند وصوله إلى بيته القديم (مرقده ومهد أحلامه) يراه مهدماً على رؤوس ساكنيه (أحد الفلاحين المهاجرين وعائلته)، والفاعل نصوح ومعه رجاله، خوفاً من رجوع (حالم) إليه بعد هربه... فيُعاد قسراً مع الجارية إلى القصر ليتابع انكسار أحلامه، وتكون عودته متزامنة مع نجاح (نصوح) في الحصول على منصب الوزير بعد أن دبّر مكيدة للوزير السابق باتهامه وأمير وادي الظنون بالانقلاب على الامبراطور، ويتم حبسهما. أمير وادي الظنون يجعله نصوح سائساً في إسطبل القصر (انتقاماً منه) ويضع مكانه في الزنزانة أحد الحراس، أمّا الوزير فيحبس مع أحد العيارين المعتقلين على أنه رأس الفتنة في البلاد، بعد رفضه الوضع الذي آل إليه بعد تسليم سلاحه، وعدم نيله ماوعد به وبعد أن خسر رفاقه في الجبل الذين رفضوا التسليم وبالتالي خسر المكافأة الموعودة...

تبدأ الأشباح بالظهور لـ "حالم" وتطارده، فيهرب مذعوراً... تلاحقه وتطارده... يهرب إلى سطح القصر ويتهاوى جثة هامدة. على أرض القصر أيقن (نصوح) موت (حالم) فخاف على مركزه، فيذهب مسرعاً وينام في سرير حالم، وعندما يجيء الامبراطور لاستطلاع مايحدث، يشاهد نصوح على هذه الحالة، فيوقظه مخاطباً إيّاه: ص 102 [الامبراطور: هل.. أنت بخير... ماذي جرى لك؟

نصوح: لقد.. بدأت... أحلم... يامولاي...(فيتجمد المشهدكلّه لفترة... إطفاء... وتنتهي المسرحية)..].

إذاً في المسرحية شخصية مركزية (نصوح) المحرك الأول للأحداث، ففي محاولتها البحث عن حلّ، تنساق إلى لعبةٍ كبيرة تسهم في تحويلها إلى شخصية انتهازية ذات أسلوب حيلي، منسلخة عن حقيقتها، وقد حمّل الكاتب هذه الشخصية مهمة النهوض بالمسرحية وأعطاه جلّ اهتمامه... وأشرك فيها شخصية محورية (حالم) شفافة، تهاجمها الأحلام عندما ترى مايحدث ولا تعي ماهي فاعلة: [حين أحلم بالفساد يغرق كلّ شيء حولي]. وجعلها الضمير الذي يتنبأ، لنطاقة تكوينها، ويجعلها بمثابة الحلم (حلم وجود شخص مثل حالم في هذا الزمن)...

إن الحلم -بحدّ ذاته- يحدث تلقائياً أثناء النوم، ولكن الخلق الفني لشخصية ما، يتطلب من الكاتب، المقدرة على استخدام هذه الأداة وتوجيهها في الاتجاه الدرامي الصحيح، والكاتب هنا استطاع أن يحقق ذلك، لما لديه من سعة اطلاع على علم النفس، فجاء الحلم متصلاً بواقع الشخصية وشاغلاً أعماقها، فكانت الأحلام عبارة عن مقدمة لما سيحدث، وجاءت في مجملها منسحبة على حياة الشخصية، منداحة من أعماقها، وعندما دخلت القصر قسراً تلاشت الأحلام.

ص 38 [حالم: صرتُ مثل بئر مهجورة... يالتلك الأيام... كنت أتمدّد على بساط ممزّق، وروحي كانت تزهو بالأحلام، وحين دخلتُ إلى حرير العاكب هذا، رفّت الأحلام على جفوني...].

فأصابتها حالة (الإخصاء) وتحولت إلى أحلام (كوابيسيّة) والكوابيس أودت بها على طريقة (دون كيشوت) فخربتها وجعلتها شخصيّة ملاحقة، مذعورة، ومدانة، من أشباح أشخاص أصابهم الظلم وطالتهم المأساة... وعندما اكتشفت بأنها تساعد الظالم على ظلمه، سقطت كجثة هامدة، وكان ذلك هو الحل للقضاء على الظلم وتفويت الفرصة على (نصوح) للاستمرار على ماهو عليه، ولكنها بموتها لم تنته المأساة ولم تتوقف الأحلام... و(حالم) هنا (الشريحة الكبرى) ومصير الفرد هو مصير الجماعة وأحلامها... الهمّ العام والقلق العام... وحتى الحبّ لم يستطع أن يغيّر من هذا الوضع السائد، لكن حالة الحب هنا (وجود زمرد في حياته) جعله قوياً في اتخاذ القرار... لقد رأى (حالم) نفسه في شخصية (زمرد)... بحيث قارنها بزرقة الماء وشفافيته وبيد أمه وهي تحنو عليه، وتعاطف معها عندما حدثته عن معاناتها:

ص 58-59 [زمرد: أصعب الجروح، تلك التي تصيب الروح وهي في طفولتها... اختطفوني، خبؤوني سنة في بيت بعيد، نقلوني إلى هنا ثم عرضوني للبيع في سوق النخاسين؟ اشتراني تاجر وأهداني للوزير. وفي نفس الليل... اغتصب الوزير طفولتي...]...

وتأتي شخصية (العيار) كشخصية ارتكاز إضافية للشخصيات السابقة، وهي شخصية واعية ذات بعد سياسي، فالعيار (تاريخيّاً) صاحب قضيّة هدفه تحقيق العدل ورفع الظلم، وإن اتّخذ لتحقيق ذلك سبيل قطع الطرق، وهو بنظر العامة، شخصية ثائرة تتعاطف معه (العيارون وقفوا أحياناً مع الدولة لصدّ الهجمات الخارجيّة). والعيارون هنا (وعلى تهميش دور الفئات الشعبية)، وما فرمان العفو الصادر إلاّ محاولة ذكية من (السلطة) من أجل (تفتيت المعارضة)...

إن الشخصية الدرامية اكتملت بنمو الحدث وتطوّرت أمام أعيننا، فتكشّفت لنا بالتدريج جوانبها المتعددة بالتوازي مع تنامي الحدث العام في المسرحية، مما جعلها شخصيّة حيّة راسخة في الذهن، تغيّرها

يتّم عبر أحداث مقنعة كان لابدّ من حدوثها... وقد ساعد الحوار على كشفها شيئاً فشيئاً، باعتماده على الجملة المسرحية المنطوقة والمركزة، لا على الإنشائية والوصفية والتقريرية، وصاحب الفعل الدرامي، ولم يسرده سرداً، فكان وسيلة ناجحة لبسط الأفكار ولجعلها تتراءى وتكتمل من خلال مايدور

من صراعات وحوارات... بعيداً عن الاستطالات الحوارية التي لا تغني الشخصية ولا تساهم في تصعيد الصراع الدرامي (وبخاصة في مثل هذا النوع من المسرحيات).....

لقد استطاع الكاتب توأمة الجملة الرشيقة المكثفة (التي تسجّل الفعل ولا تقدّم له وصفاً تقريرّياً) مع الحدث الدرامي بتناميه وتصاعده.. وساعد على ذلك، اللغة المناسبة المؤثرة مسرحيّاً والقريبة الفهم والتلقي معاً، ومع أننا قد نراها في الشكل العام لغة عادية، ولكن عند استبطان الروح الخلفية التي تقبع وراء الصور والكلمات على مدار النص المسرحي نكتشف بأن المسألة ليست كذلك وبأن كل شخصيّة من الشخوص تنطق لغتها الخاصة التي تساعدنا على فهم خطها الدرامي المتصاعد وتوضيحه، مترجمةً طبيعة قائلها... وجاء الفكر مندمجاً في قلب الحدث غير معتمد على اللفظ فقط وإنما نبع من صميم الموقف الدرامي، بحيث نجحت الصراعات القائمة بدفع الحدث الدرامي دائماً نحو نقطة جديدة...

إنها حكاية بسيطة، فانسحبت بساطتها على التقنية المسرحية، فجاءت حكاية متماسكة ومقنعة في بناء درامي متماسك أيضاً يعتمد على المواجهة، والمسرح بطبيعته هو المواجهة... وفي المشهد الختامي تلخيص للفكرة الأساسية، حيث يتركز مغزى المسرحية الدقيق، الذي يبدأ من الإنسان ويعود أبداً إليه، والإنسان إذ يواجه قدره ومصيره، يحاول أن يغير هذا القدر أو ذلك المصير... لقد استطاع الكاتب أن يأخذ دور المؤلف والمخرج معاً.. باعتماده على المشهدية المسرحية في رسم المشاهد وتوزيع بقع الإضاءة.. فقدّم لنا وللمخرج: 1 - تفسيراً حركياً، 2 -وتوزيعاً للشخصيات على الخشبة، 3 - وتحديداً لبقع الإضاءة...، وكل ذلك بعناية الخبير المتمرّس بالمسرح، كتابة ورؤية وعملاً... وبوعيه لأصول الصنعة المسرحية وسعته الاطلاعية على التراث العربي والتجارب المسرحية...

إنّه يضعنا أمام موضوع أو شكل مسرحي سائد في المسرح العربي، حمّله رموزه وهمومه الذاتية محاولاً من خلال الرمز والحلم معاً، رصد البنية السياسية والاجتماعية والاقتصادية لواقع ما... إنه حلم الكاتب... حلم البطل.. فيتصل الحلم بالواقع منسحباً على حياة الشخصية نابعاً من أعماقها، مفضياً إلى نهاية مسرحية مفتوحة... فدرب الأحلام شاق وواسع، والتاريخ يعيد نفسه ولكن بآليات مختلفة...

مروان أحمد المصري

❑



كتاب الحب، أو "أحلى أشعار الحب"، مختارات شعرية من ديوان الشعر العربي، قديمه وحديثه، قام باختيارها وتقديمها لنا في سفر مطبوع الأديب الشاعر عبد القادر الحصني، وصدرت مؤخراً في دمشق -دون تاريخ- ضمن سلسلة "كتب ذات فائدة".

ولاشك في أن عملية الاختيارات الشعرية، على اختلاف أنواعها ومذاهبها، لاتخلو من فائدة سواء للقارئ المختص أو لغير المختص.. بسبب من تنوع موضوعاتها وسعة آفاقها وكثرة شعرائها.. علاوة على أنها قد تمثل وثيقة، أو مجموعة وثائق أحياناً، للحياة الأدبية والاجتماعية السائدة في مرحلة، أو مراحل زمنية مختلفة.. كما إننا قد نتعرف من خلالها إلى ملامح شعرنا العربي وإلى مراحل سيره ونمائه وتطوره. وقد انتبه أجدادنا الأوائل إلى أهمية هذه الفكرة، فكرة الاختيارات الشعرية، فتركوا لنا العديد من المجموعات الشعرية المصنّفة في أكثر من ميدان شعري، وبأكثر من منهج وطريقة.. وأذكر هنا، تمثيلاً لا حصراً، بعض المجموعات الشعرية المصنفة في القرنين الثاني والثالث للهجرة ومن أشهرها: "المفضليات" وقام بتصنيفها الراوية الكوفي المفضل بن محمد بن يعلى الضبّي، المتوفى سنة 168هـ و"الأصمعيات" نسبة إلى مصنفها عبد الملك بن قريب الأصمعي، و"جمهرة أشعار العرب" لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، و "الحماسات".. حماسة الشاعر الطائي الكبير أبي تمام، وحماسة تلميذه الشاعر البحتري، وحماسة ابن الشجري..

ومن بين الاختيارات الشعرية المصنفة في عصرنا الحاضر تجدر الإشارة إلى مختارات الشاعر العربي الكبير الراحل محمد مهدي الجواهري الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق في عدة أجزاء بعنوان "الجمهرة" ومختارات "شاعر وقصيدة" للعماد مصطفى طلاس، و"أحلى 20قصيدة حب" للشاعر المصري فاروق شوشة...

وهاهي مجموعة "أحلى أشعار الحب" التي بين أيدينا الآن للشاعر عبد القادر الحصني.

وتكمن أهمية مختارات هذه المجموعة، في رأيي، بشكل عام بأن مصنفها شاعر مجيد وموهوب حقاً.. كما إنه شاعر ذو حس نقدي.. وقد أعمل هذا الحس، إضافة إلى ذائقته الشعرية الخاصة، في انتقائه لأشعار هذه المجموعة.. سواء في تحليله لمضامين القصائد وأساليبها، أو في عدم التزامه برواية واحدة لبعض القصائد.. كما قدم لنا نبذة موجزة عن كثيرين من شعراء هذه القصائد، إضافة إلى ثبت بشرح بعض المفردات -مفردات معجم الحب- وكنت أتمنى هنا على الأديب الشاعر لو أنه قدم لنا في نهاية كتابه

ثبتاً بأسماء الدواوين والمصادر والمراجع الأساسية التي اعتمدها خلال عملية تصنيفه لمختاراته الشعرية هذه لتكون الفائدة أعم وأشمل..

تحتوي المجموعة على إحدى وخمسين قصيدة لاثنين وأربعين شاعراً.. مع ندرة القصائد التي اختارها الشاعر كاملة دون أن يعمل في قصائد أخرى على تنحية بعض المقاطع التي لاتتعلق بطبيعة موضوعه الأساسي (الحب) والذي تخصص في رصد أشعاره. والقسط الأوفر من هذه الأشعار والقصائد شائع ومتداول على ألسنة محبّي الشعر منذ أقدم عصوره إلى أيامنا هذه.. لابل إن بعض الأبيات الشعرية من هذه القصائد قد سار على الألسنة وذهب مذهب الأمثال الشهيرة كقول الشاعر المنخّل اليشكري من قصيدته "فتاة الخدر":

وأحبها وتحبّني ... ويحب ناقتها بعيري

أو كقول الشاعر أبي فراس الحمداني: "ومن يخطب الحسناء لم يغله المهر" وكذلك قوله: "وفي الليلة الظلماء يُفتقد البدْرُ".

وفي هذا الميدان تطالعنا قصائد حب لمشاهير ديوان الشعر العربي على اختلاف عصوره المتعاقبة.. فمن الشعر الجاهلي -على سبيل المثال- تطالعنا أبيات من قصيدة امرئ القيس (المعلقة) وأبيات -في الحب طبعاً- من معلقة الشاعر الأعشى.. كما تطالعنا قصائد لمشاهير الغزل العذري أمثال: مجنون ليلى وجميل بثينة وكثيّر عزّة.. وقصائد للشعراء: عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد وابن الرومي وديك الجن الحمصي وأبي فراس الحمداني والشريف الرضي وابن زريق البغدادي وغيرهم وغيرهم.. ومن بين شعراء العصر الحديث تطالعنا قصائد حب لشعراء أمثال: أبي القاسم الشابي وبدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونزار قباني وسعيد عقل وشعراء آخرين لايتسع المجال لذكرهم جميعاً.. ومعظم قصائد هؤلاء الشعراء، كما أسلفت، قصائد طارت شهرتها وطبقت الآفاق منذ زمن طويل، وحوت بعضها كتب المناهج الدراسية وكتب المختارات الشعرية، كما غنى بعضها أساطين الطرب والغناء في عالمنا العربي (أم كلثوم -فيروز- ناظم الغزالي- صباح فخري...) كقصيدة الشاعر أبي فراس الحمداني التي استمعنا إليها بصوت سيدة الغناء العربي أم كلثوم ومطلعها:

أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبرُ ... أما للهوى نهْيٌ عليك ولا أمْرُ؟

أو كهذه الأبيات بالغة الروعة للشاعر بدوي الجبل من قصيدته (خالقة) والتي غنّتها السيدة فيروز:

أخادع النوم إشفاقاً على حلمٍ ... حانٍ على الشفة اللمياء مخمورِ

وزار طيفك أجفاني فأرّقها ... يا للطيوف الغريرات المعاطيرِ

ياطفلة الروحِ.. حبابُ القلوب فدى ... ذنبٍ لحسنك عند الله مغفورِ!

ويبدو لي من هذه الناحية أن الشاعر هنا لم يتعب نفسه كثيراً في مهمة البحث والاستقصاء والانتقاء.. باستثناء اصطفائه لأبيات أو مقاطع الحب التي تنبع من طبيعة هذه الأشعار ذاتها، فهي كما يقول: "أشعار في الحب اخترتها على ما أحببت وهويت". إن إطلالة واحدة على ديوان الشاعر الشريف الرضي، على

سبيل المثال، كافية لانتقاء قصائد حب لاأجمل ولا أروع.. ويكفي أن نتذكر هنا هذين البيتين للشاعر الرضيّ لنتعرف إلى أهميته كشاعر حب في ديوان الشعر العربي:

ولقد وقفت على ديارهم ... وطلولهم بيدِ البلى نهْبُ

وتلفّتت عيني فمذ خفيت ... عنى الطلول، تلفّتَ القلبُ!

دون أن تعني هذه الإشارة، بحال من الأحوال، انتفاء أهمية وجماليّة القصيدة التي اختارها الشاعر الحصني للشريف الرضي ومطلعها:

ياظبية البان ترعى في خمائله ليهنك اليوم أن القلب مرعاك!

ويبقى جهد الشاعر هنا محصوراً في عملية جمع هذه الأشعار، وتصنيفها، وحصرها بين دفّتي كتاب واحد دون عناء يذكر... على أن الجهد المشكور الذي بذله الشاعر يكمن في اختياره قصائد لشعراء مغمورين، أوهم ليسوا معروفين كفاية لدى القارئ. كقصائد، أو أبيات من قصائد، لشعراء أمثال: عبيد الله المسعودي والحسن بن مطير وأبي الشيص.. إضافة إلى انتقائه قصائد مجهولة النسب أو أن نسبة هذه القصائد لم تثبت بشكل مؤكد لشاعر دون غيره.. مثال القصيدة (اليتيمة) التي نسبها الشاعر لدوقلة المنبجي ومطلعها:

هل بالطلول لسائلٍ رَدُّ؟

أم لها بتكلّم عهْدُ؟

فإذا انتقلنا إلى عصرنا الحاضر لابد لنا من ملاحظة غياب قصائد لشعراء من أبرز شعراء الحب في أيامنا هذه.. ولا أعلم كيف أن مجموعة قصائد مختارة في الحب لاتحوي -على الأقل- قصيدة لشاعر الهوى والشباب بشارة الخوري (الأخطل الصغير) أو لصاحب ديوان (أفاعي الفردوس) الياس أبي شبكة..

في الوقت الذي تطالعنا فيه أبيات في الحب كدت لاأصدّق أن الذي اختارها بالفعل هو الأديب الشاعر عبد القادر الحصني والذي لايخالجني أدنى شعور بالشك في سلامة ذائقته الشعرية ورهافة أحاسيسه ومشاعره.. فهل من اللائق -على سبيل المثال- أن يطالعنا هذا الكلام العادي لأحد الشعراء على أنه شعر حب.. لابل على أنه من "أحلى أشعار الحب"؟

رميتها بناظريّ فاتّقتني بالنظرْ

وسدّدت سهام عينيها لقلبي فانفطرْ

ياليت شعري، والسهام مقصداتٌ، ما المفر؟

أو هذه الأبيات التي تندرج، في أحسن حالاتها، ضمن إطار الوصف العادي والذي لاحياة له ولاحس ولاعاطفة:

ذي غادةٌ هيفاءُ أم غصنٌ يحركه الصّبا

أم نور بدرٍ ساطعٍ ينمو على طول المدى

أم تلك شمسٌ قد دنت ترنو إلى أفق السماء؟

يقي لي أن أشير في ختام هذه الجولة الشعرية السريعة في عوالم "أحلى أشعار الحب" إلى أن هذه القراءة لاتسعى أبداً لإطلاق أحكام نقديّة ولاتشكّل بالضرورة حكم قيمة على ماقدّمه لنا الشاعر الحصني من مختارات. ولاشك في أن أجراً كبيراً لهذا الشاعر على مابذله من جهد في عمليّة جمع وانتقاء قصائد الحب هذه وتقديمها للقارئ.. ولو أنه أجهد نفسه أكثر في عملية البحث والاستقصاء لانتقاء بعض الجواهر النفيسة والمكنونة في خزائن شعرنا العربي، قديمه وحديثه، وعمل على تقديمها لنا بكل ألقها وبكامل فتنتها السحريّة والشعوريّة.. لكان له أجران.

إبراهيم عباس ياسين

❑

متابعات ... متابعات... متابعات

من الموقف الأدبي

ضمّ هذا العدد/340/ من مجلة الموقف الأدبي لشهر آب 1999 سبع قصائد متفاوتة الأسلوب لكنها تتلاقى -معظمها- في المضمون الفكري والتوجّه القومي. وقبل استعراض هذه القصائد، لابدّ من الإشارة إلى أن النقد، يبدو خجلاً -بصورةٍ عامةٍ- من مقاربة الشعر. إذ أننا على سبيل المثال نجد في قراءاتِ كل عددٍ من أعداد الموقف الأدبي مجموعة من القراءات والمتابعات، ولكننا لا نعثر بينها على قراءةٍ أو متابعةٍ واحدةٍ للشعر إلاّ بعد خمس قراءاتٍ تقريباً قصصية أو روائية.

وقراءة القصائد السبع التي ضمّها العدد، تُعيد إلى الأذهان، ما للشعر من تعدّد المشارب، وتنوّع الأساليب التعبيرية، بسبب الأغراض الشعرية، الوجدانية والوطنية والاجتماعية، وسواها أو بسبب انتماء الشاعر إلى إحدى المدارس الفنية أو الاتجاهات الفكرية، فكانت الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والسريالية وغيرها من المذاهب الفنية، لكن أوضح الأنواع الشعرية ما كان سببه (الشكل الموسيقي في الشعر، إذ ميّز النقّاد بين القصيدة العمودية الموزونة المقفّاة، وقصيدة الموشّح أو المقاطع، وقصيدة الشعر الحر أو ما سُمّي بشعر التفعيلة، وأخيراً قصيدة النثر، التي تحاول أن تطاول قامتها، ساعدتها على ذلك الصحافة في الآونة الأخيرة، فوجدت لها مرتعاً، ومريدين وأتباعاً، لم يكن التقليديون يتوقّعون أن تحتله، وتلفت الأنظار إليها.

إن هذه الألوان الثلاثة، التقليدية والتفعيلة والنثر، تتربع، معاً، فوق الحيّز الذي أفسحه لها المحرر الأدبي -في هذا العدد- وهو بعمله هذا، حين جمع الألوان الثلاثة، إلى جانب بعضها، قد أكد أن هذه الألوان الشعرية، لا تتنافر فيما بينها، ولا تتخاصم، ولا ينسخ قديمها الجديد، وأن الميدان الأدبي يتسع لجميع هذه الألوان الشعرية، وأن الذوق الأدبي -على الرغم من تباينه من قارئ لآخر- توّاق لدى الكثيرين إلى الحداثة والتجديد، كما هو لدى غيرهم يرتاح إلى ما تعوّدت عليه الأذن العربية من سماع قديم يحمل في جنباته نسغ الأصالة من دون أن يتخلّى عن روح المعاصرة، واستلهام الأحداث الساخنة.

إننا حين نتقبّل هذه الألوان مجتمعةً في عددٍ واحدٍ من المجلة، إنما نقرّ ونعترف بأننا ننشد في القصيدة -أيّ قصيدة- الشاعرية والجودة، ولنا في تاريخ الشعر المعاصر، ومسيرة مبدعيه، نماذج غير محدودة من القصائد، والشعراء الذين جوّدوا، وتفوّقوا في أكثر من لونٍ شعري واحدٍ، حتى سرت بين النقّاد مقولة مفادها أن الشاعر الحرّ المبدع كان تقليدياً متألقاً، ويضربون على ذلك أمثلة من شعر نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وخليل حاوي وشوقي بغدادي وأمل دنقل وبلند الحيدري وسواهم كثير.

إن قصائد العدد السبع مع أنها تجمع بين الألوان الثلاثة، فإنها لا تخلو من تفاوت من حيث العدد، إذْ كانت قصائد التفعيلة خمساً بينما الموزون المقفى، لم يحظ بغير واحدةٍ، ومثله النثر.

أولاً: قصيد التفعيلة:

تلتزم القصائد الخمس بالتفعيلة، لكن التزامها بالوزن، تركها تنفلت من القافية انفلاتاً مقيداً إلى حدٍّ ما، حسب ما ارتضته ذائقات أصحابها الشعرية، وقد نلمح تناوب القافية بين مقطع وآخر في بعض القصائد، بينما نجدها في بعضها الآخر تستهين بها، فلا تهتمّ بغير الإيقاع والوحدة العضوية والجوّ النفسي الذي أرادت وضع القارئ فيه.

آ- الشاعر مصطفى خضر، وقصيدة: (مجنّد الروح)

يصدمنا العنوان منذ البداية بلفظ (مجند) المضاف إلى (الروح) وشتّان ما بين التجنيد، الذي يوحي بالالتزام الوطني والقومي وإعداد الإنسان إعداداً عسكرياً، وبين الروح التي تختص بالأشواق والشفافية، وتبدو المفارقة قاسية الصدمة، لأن الشاعر تعمّد -عن قصد- أن يوظف الروح لما لم تُخلق له، وفي القرآن الكريم: ((ويسألونك عن الروح، قل الروحُ من أمر ربي)) إذ يربط مصيرها بالتجليد، وفعله- بعكس الروح الشفّافة- يدل معناه على القسوة والعسكرية والأنصار والأعوان، والأرض الغليظة، والحجارة التي تشبه الطين، وغير ذلك من المعاني التي تدور في فلك المادة المعجمية.

قسّم الشاعر نصّه إلى ثمانية مقاطع، ويبدو صوتُ العقل/ الفكر، واضحاً في جميع هذه المقاطع، ليضفيَ على القصيدة صبغةً فكريةً، توزّعتها فيها الهموم القومية الكبرى، ويرصد لها حشداً هائلاً من المفردات التي انتقاها بعنايةٍ، ليرصفها إلى جانب بعضها، بغية تشكيل اللوحة الشعرية، التي يتكوّن معمارها الفني من مجموع مقاطع القصيدة، التي تردف بعضها، عبر مُناخٍ نفسي، يعمل على تحقيق وحدةٍ عضويةٍ من جهةٍ، ورسم فعلٍ درامي، يتنامى ويتصاعد، حتى يبلغ الذروة في النهاية من جهةٍ ثانية.

إن مصطفى خضر، كما يعرفه قرّاء شعره، يحاول في قصيدته الحديثة، أن يصدم القارئ بقساوة الواقع، أو وحشية العلاقات السائدة بين المواطن والسلطة، بين الحاكم والمحكوم، وهو في هذه القصيدة يعزف على الوتر نفسه الذي صدم بنغمته قرّاءه من قبل:

وكمثل كل شعوبيَ الأولى توارثني الملوك

وما ورثت سوى شقاءٍ وألم
باسمي تدشّن أمةً في سلطةٍ طرقاً
وباسمي أغلقت أفقاً
وباسمي ربما اضطربت مؤسسة بخيرات
تؤلف حاكمين، مطهرين وطاهرين وعادلين
ربما ألغت وجود العاملين المتعبين الصامتين...

ويجنّد الشاعر طاقته التعبيرية والشعورية بغية إظهار معالم اللوحة الفنية، فيلجأ إلى التراث الإنساني والعربي والديني، يستدعي منه ما يضفي على صوره قساوة الصدمة، وغرابة الموقف، بقصد التعرية أولاً، والإدانة ثانياً، والتنوير ثالثاً، وغير ذلك مما توحيه القصيدة رابعاً وخامساً وسادساً...

سلّم عليّ، فإن لله السلام، وبالصلاة وبالسلام على النبي/ ... والقمح والزيتون والينبوع/ والبلدِ الأمين/... يا أبتِ الذي في الأرض/ واحرّ قلباه...

إضافة إلى الألفاظ المستقاة من التراث وغيره: [كومونة الشرق- ديتونة- عهدٌ جديدٌ أم قديم- أيقونة- جمهورية- مدائن- زيتونة يعلو بها نور- يتمّي زيتها سهل- أبجدية- هجرة- سدوم- إرم...] وسوى ذلك من الألفاظ التي تؤكد على تمكّن الشاعر من أدواته أولاً وفنّه الشعري ثانياً، حتى لتبدو القصيدة، في حلّتها الأخيرة أشبه بلوحةٍ فسيفسائيةٍ، مصنوعةٍ بيد فنّانٍ ماهرٍ، عرَف كيف يضع كل حجرٍ من مكعبات أحجارها في مكانه، وكل لونٍ في موضعه، ليعيد تشكيل العالَم، وتنقيته، بعد أن عبّر عن شهوته في الإصلاح والتغيير.

لكن اللافت للنظر في قصائد الشاعر عموماً، انسياقه وراء المطولات، حتى ليخيّل للقارئ أن مصطفى خضر لا يستطيع أن يكتب المقطوعة الشعرية القصيرة، مع أن الشاعر كتب للأطفال، وتعامل معهم بنفس آخر، ليس في مطولاته منه شيءٌ، سوى الحلم والبراءة، التي تتغلغل رغماً عنه في شعره، شأنه في ذلك شأن الشاعر سليمان العيسى، إذ لابد في كل قصيدةٍ كتبها الأخير للكبار -بعد نكسة حزيران 1967 من وجودٍ للطفولة فيها.

إن هذه الإطالة التي يجد الشاعر فيها مُتنفّساً رحباً للتعبير عن أفكاره، والتي يطرح فيها مسائل وقضايا مؤرّقة، قد وجد فيها بعضهم معاكسةً لطبيعة العصر، الذي يتطلب السرعة في العمل، والاختزال في الأكل والقراءة والعلاقات الاجتماعية... والطريف، أن في هذا العدد من المجلة بعض قصائد (السندويتش) إذا جاز التعبير، التي فرضتها طبيعة المرحلة المتسارعة، التي تمكّن القارئ من نفسها في عجالةٍ، لا ترهقه معها بطولٍ، ولا حتى بفكر.

كما أن هذه الإطالة قد تلجئ الشاعر للدخول في لونٍ من الخطابة، بعيدٍ بعض الشيء عن الشاعرية كقوله: ماذا ستعطيهم مصارف أو حسابات...

ولكن على الرغم من ذلك فإن مقدرة الشاعر على السبك، وإمكاناته الفائقة في السيطرة على التفعيلة، وموسيقية اللفظة، قد عمل على تخفيف حدّة النبرة المباشرة، التي خففت بدورها من وطأة الإطالة، ولكنها طبيعة العصر التي ترغمنا على السرعة، التي يجب ألا نغفل أذهاننا عنها.

ب- الشاعر الطاهر الهمامي وقصيدة: أربع قرنفلات إلى صاحبة الورد:

حين طالعتُ هذه القصيدة التي جعلها الشاعر في مقاطع، أسرتني هذه الشاعرية المكثفة التي اختزلت اللغة والصورَ في ومضاتٍ قصيرةٍ رائعة، كما تُختزل جميع ورود الأرض في زجاجة عطر، وأعادت إلى الذاكرة بدايات الانطلاقة الشعرية الإنسانية التي استطاعت أن تنقل إلى النفس عبق الفن الفاغم الذي يشيع في الوجدان منذ سري فيه لأول مرةٍ على عهد الصبا الباكر من حدائق طاغور (أناشيد جيتا نجالي) ومن البحيرات المترقرقة في أشعار شيلي وكيتس وبايرون، ومن الطبيعة الساحرة وانعكاساتها على البحيرات والشواطئ في قصائد لامارتين ومن ربيع بغداد وروابي الأنهار الخالدة في دمشق وبيروت والقاهرة والمغرب، ورياضها في معزوفات نزار قباني وصلاح عبد الصبور، وأبي ريشة الجواهري والشابي المتفردة في التغني بجمال الحياة، في حركة الإنسان والطير والزهر، والتلذذ بمفاتن المرأة مفاتن الطبيعة ومفاتن الغابات العذراء التي يصنعها الشعر، ويسكنها الشعراء مع محبوباتهم، لتتشكل حولهم هالاتٌ من الحب لا أحلى منها ولا أجمل.

فرخ حمام يدها
وها هنا فرخا حَجل
وفي المقل
أجنحة الخُطّاف لم تزل

إن هذا المقطع الأول من القصيدة ذات المقاطع القصيرة الأربعة للشاعر التونسي الهمّامي، والمؤلَّف من عشر كلمات وثلاثة حروف ليس غير، حفل بثلاثة أنواعٍ من الطيور، الحمام والحجل والخطّاف، وهي طيورٌ جميلة المنظر مُحَبَّبة للنفس، أنيسة أليفة للخاطر، استدعاها الشاعر من الطبيعة

الفطرية الحية لتعبّر عن الحب الإنساني العميق، وتتألق فيها براءة الشعر، وتتألّق الصورة على الرغم من أنها تنتهي بالاستلاب الذي يُغلّف الحياة منذ الأزل وحتى النهاية.

تتوالى مقاطع القصيدة الأخرى، سهلةً لينةً سائغةً، بتكثيف صورها، واختزال كلماتها لتضع أمام بصيرة القارئ أنموذجاً جديداً موّاراً بالإيحاءات، على الرغم من بساطته ورقّته وشفافيته، ومن عمق فكره في آن واحد. فالإحساس المرهف، والفكر الصافي النافذ، يتعانقان في نسق رفيع دون أن يطغى أحدهما على الآخر، والمدركات الحسية والمعنوية تستويان فيما تتركانه في النفس من أثر، والمسحة الإنسانية الملحوظة في هذه القصيدة واسعة الآفاق، تنمّ عن تجربةٍ مختمرةٍ قوامها الأصالة، واستبطان العالم بأسره، واحتضان البشرية جمعاء، بمزيج فريد من الشاعرية والحب، والتأمل الداخلي والخارجي، ويقظة الحواس، مما يشهد لشاعرها بالإبداع أولاً، وبأنه قدّم نصاً قصيراً وجميلاً ثانياً وحسبنا أن نتلمس إيحاء المفارقة اللطيفة التي حملها العنوان: أربع قرنفلات إلى صاحبة الورد، الذي يذكرنا بمن يبيع الماء في حارة السقايين.

جـ- الشاعر ناجي حسين، وقصيدة: بكائيات وهواجس:

تعيد هذه القصيدة البكائية- وما أكثر البكائيات في أدبنا العربي- للشاعر العراقي ناجي حسين، تعيد الذاكرة الأدبية إلى بدايات النهضة الشعرية الحديثة التي انطلقت من العراق بكل زخم، في قصائد بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة ثم تبلورت في (البيان الشعري) الذي أصدره فاضل العزاوي وسامي مهدي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم، إذ وجدت الحركة الشعرية الجديدة لها أنصاراً وأصداء طيبة على امتداد الساحة العربية، فاستغلت الأسطورة، وتأملتِ الموتَ والفراغ، وهتفت للحرية، والتزمت بالحداثة وتقنيةِ الصورة وضرورة بروز الثقافة في القصيدة، مع المغامرة، والاندفاع واستغلال الرمز...

تلك الصورة المتألقة والمتألّقة للقصيدة العراقية والعربية الحديثة لم يشأ لها القدر أن تسير في خطها البياني المتواتر التصاعد، فانتكست تحت أعباء السياسة، وأحداث المنطقة الصاعقة، وعصفت الحربُ على الحدّ من انطلاقتها فوضعت العصيّ في عجلات عربتها مع بداية الثمانينيات، وانتهت حركتها الحداثية إلى الفواجع وتجلّت في مثل هذه القصيدة من البكائيات والهواجس، وتشرّد الشعراء وانهزم الشعر في الاغتراب السياسي، وبكت القصائد على بغداد كما لم تبكِ الخنساء وأبي فراس الحمداني:

أنا لو أريتك ما يهذي الروح من شجن

أبكي وشعري ممدود على ألمي....

إن الشاعر بحسّه النقدي، وذائقته الشعرية، وجد في هذا اللون الباكي ضرورة المزج بين الحداثة والتقليد، فحملت حداثته الأصالة، وامتلأ تقليده الأصيل بالمعاصرة، ولعلها لفتة بارعة منه حين استلهم، وهو في أوج فجيعة المنفى وحرقةِ الاغتراب، الأندلس، فيرجع إلى قصيدة أبي البقاء الرندي، الذي رثى فيها بروحٍ شجيةٍ، فردوس العرب المفقود:

لكل شيءٍ إذا ما تمّ نقصان	**فلا يغرّ بطيب العيش إنسان**

إنها المأساة العربية تتكرر بصورٍ متعددة، فهناك البكاء على الأندلس، وهنا البكاء على العراق والعرب، والإنسانية والتاريخ، يُعيدها الشاعر المعاصر بموسيقا البحر البسيط والقافية النونية، بوجدٍ صوفي، وتوحّدٍ إنساني، تتحرّك فيها الجمادات، وتتأنسن الطبيعة الصامتة:

عشرون عاماً وشوقي لا يفارقني	**وأنتِ في بحره روحٌ وريحان**
بغداد نحن، ونحن الأرض نطعمها	**حبُّ الحياة، وأنت الأرض والحان**
عشرون عاماً ومنفانا غدا وطناً	**وفي عيونك قيثارٌ وأوطان**

د. الشاعر محمد عدنان قيطاز، وقصيدة: حماة... وجهك المستبّد الجميل:

على الرغم من أن صور القصيدة تنهج نهج الحداثة إلاّ أن تعابيرها تمدّ أواصرها إلى صيغ العمود الأصيل، مما يؤكد أن الشاعر محمد عدنان قيطاز متمرس بالشعر، وهو في حداثته هذه يرجع في وصف المدينة إلى التاريخ وشخصياته، وأماكنه، والطبيعة التي تميّزت بها حماه على مرّ التاريخ.

إن الشاعر الذي يعيش في ظلال هذا العصر، ربما وجد أن الإيقاع الشعري التقليدي، بتوازنه وقافيته، والذي نهل منه في العشرات من قصائده السابقة، يدعوه كي يُدلّي دلوه في الانعتاق بعيداً عن حيّز الحصر

في أوزانٍ رتيبةٍ، فنوّع القافية، وتصرّف بعدد التفعيلات في السطر الواحد، لتخرج القصيدةُ بالصورة التي يودّ أن يرسمها في عيون الآخرين، مستجيباً إلى دعوة الحياة ورحابتها وفيوضاتها، وذلك بسبب تغيّر الظروف والأذواق.

لقد جاهدت القصيدة أن تبرز جماليات المكان إلى جانب جماليات الزمان، ووجد أن وجه المدينة وزمانها: أسطورة من أساطير غيبٍ سحيق/ وتاريخ عشق قديم...

أما المكان فهو الوجه الآخر:

مرفأ الحسن... والجلال والجمال... [ويا جارة العاصي. شوقي امتداد]

إن معطيات المكان تتميّز بخصوصيةٍ معينةٍ، في معظم التعابير، وهي تتدرج في القصيدة باعتبارها موضوعاً للحواس الخمس، والإدراك الملامس المباشر، تتفجر فيه جمالياتها من أحجارٍ وأزهارٍ ومجالس وتكويناتٍ تشكيلية، تضع الشاعر في (حالةٍ) الحياة الساخنة في الطبيعة التي يبني من مفرداتها مجال الرؤية والرؤيا، بل إن القارئ يلمس بوضوح اندماج معطياتِ المكان بوهجٍ روحي، وحضورٍ نفسي له تفرّده وخصوصيته المدهشة، لأن المكان مكانُ الذاكرة والتذكر، ومعطياته واقعة في ضوء التاريخ، أي أن المكان متجذر في الزمان والحاضر والنفس، كدائرةٍ مفتوحةٍ من لحظة الماضي والذاكرة إلى لحظة الحاضر المنفسح على جمالٍ أبرزته القصيدة بأسلوب الرسم الجميل.

إن تعابير القصيدة تنبع من حالة وجدٍ ولهٍ، يجهد الشاعر في جعله يحمل أهداف فكرته وتجربته ومعاناته التي لها وزنها ومدّها وجزرها:

ويا وجهها أنتَ حصني الحصين/ وتعويذتي من عوادي الزمن

وأنتَ هدايَ... وأنت منايَ: وأنت الشجنْ...

هـ- الشاعر محمد خالد الخضر، وقصيدة: أنشودة الجرح

حين نبدأ بمطالعة هذه القصيدة، تلفّنا شهوةُ المتابعة، والرغبة في معرفة ما يريد الشاعر الوصول إليه، فتفاجئنا صيغ التعبير الحادّة التي تعبّر عن الرؤية الشعرية، ومن امتزاج الوله بالرفض من خلال الفعل اليومي الجميل، والقاهر في معظم الحالات.

إن القصيدة تغدو كائناً أليفاً حين نجد فيها الاجتماعي والذاتي والوطني والقومي، ممتزجاً كله بالإنساني المفتوح على العالم بأسره، ويعمّق النظرة التأملية في علاقة الإنسان بالإنسان من جهةٍ، وعلاقة الإنسان بالوطن والحياة من جهةٍ ثانية. لذلك نجد القصيدة تعزف على أوتار قيثارةٍ مرهفةِ الأنغام،

يتفجر فيها الحلم تحت ضربات الواقع الأليم:

الجرح ينزف يا صديق الكبرياء
ودربنا
مازال صعباً
في متاهات القفارِ
غرسوا خناجرهم بظهرك
أو بظهري
فاستحلنا وردةً
فاحت أريجاً
في البراري

إن ربط الشاعر في مطلع القصيدة، بين الخنجر المغروس في الظهر، وتحوّل الإنسان والصداقة إلى وردةٍ تفوح أريجاً في البراري هو ربطٌ موفّقٌ له دلالته النفسية التي تجمع في نسقٍ واحدٍ لون الدم ورائحة الجرح مع لون الورد وأريج البَراري، وتضع القارئ لأول وهلة في جو متأزم، قوامه الحبّ والصداقة من جهةٍ، واللؤمُ والغدرُ المتمثّل في الطعن بالظهر من جهةٍ أخرى، هذا العالم الجميل الذي يشوّهه أعداء الحياة والحب، بالحقد الذي يطغى على كل ما هو إنساني.

وثمة التفاتة ثانية في القصيدة، تجدرُ الإشارة إليها، حين ربط الشاعر بين أعداء الإنسان وأعداء الوطن، فأعداء الإنسان هم الإخوة والأصدقاء، وأعداء الوطن لا يخفون على أحدٍ، ويلتقي الطرفان في العداوة الإنسانية، فهؤلاء يغرسون خناجرهم في ظهورنا، وأولئك:

مازال (يا هو) مستمراً
مازال يحلم بانهياري

إن الألم من العدوّين يتفجر في القصيدة، فيصطدم الحلم الجميل والصداقة، بالحقيقة والحقد، وفي ذلك مفتاحٌ لاستكشاف النفس الإنسانية التي تحبو في داخلها طفولة بريئة، ووطنٌ جميلٌ، ولكنه يُشوّه بفعل أعداء الإنسان في الداخل والخارج، لكن الشاعر بمسباره الفني يعمل على تعريتهم على الرغم من ارتدائهم الأزياء الملمّعة، وكأن الشاعر يستلهم رائعة المتنبي في سيف الدولة الحمداني:

وسوى الروم خلف ظهرك رومٌ　　　فعلى أيّ جانبيك تميلُ

وتبقى القصيدة صرخةً وتعريةً، عبّر عنها الشاعر بصورٍ حيةٍ، عميقة الالتصاق بدوافعنا وتفاعلاتنا النفسية، تلعب فيها الحداثة والمعاصرة دورها الكبير، مدعومةً بصدق الرؤية من خلال بنيةٍ لغويةٍ تأخذ بيد الشاعر لامتلاك أسلوبٍ سهلٍ وصورٍ بسيطة لكنها تحمل في ثناياها إيحاءات كثيرة.

ثانياً: القصيدة التقليدية:

- الشاعر جابر خير بك، وقصيدة دعوة:

هذه القصيدة -هي- الوحيدة التي التزمت بموزون الخليل وقافية الموروث -النونية المطلقة- وتوازن الشطرين في تسعة وثلاثين بيتاً، لتثبت أن الشعر التقليدي المتوارث لا يزال موجوداً ومقروءاً على الرغم من كثرة شعراء الحداثة، وتجويدهم للقصيدة الجديدة التي وضعت بصماتها الواضحة على ديوان الشعر العربي المعاصر.

تعكس القصيدة خِصب الموهبة الشعرية، وترسم بالكلمات والظلال والألوان والموسيقا مهرجاناً من الشعر الجمالي العاطفي في دعوةٍ صريحةٍ للحب والحياة معاً:

إن من أوليات هذه القصيدة أنها تحمل أرقّ ملامح شعر العاطفة، وأعذبه، وتثير مسألةً طريفةً تتمثّل في افتتان الشاعر بأشواق قلبه المنتشي هُياماً بالمرأة، والمفعم حباً وإيثاراً وتحيّزاً لكل فتنةٍ يثيرها الثغر، وهذا مذهب طبيعي لو لم يكن الشاعر قد ابتعد به العمر عن طوق الصبا والشباب:

من موسم الثغر هاتي الراح واسقينا　　　يا حلوةً زرعت حبّ الطلى فينا

إن هذا الشغف قد أرغمه على التطلّع إلى جو أثير ينتقل إليه مع محبوبته، فاستدعى الطبيعة على غرار الرومانسيين الحالمين، ووجد أن من لزومياتها الكأس، وواضحٌ -كما في البيت الأول السابق أن ظمأ الجسد الذي يرويه الثغر، مترافق بظمأ آخر للشراب، يلحّ عليه الشاعر في العديد من الأبيات.

لكن الشاعر، شأنُه في ذلك شأن كل من اختمرت تجربته، واعترف بما للسن المتقدمة من آثار، يتجه بالقصيدة وجهةً أخرى، فيتذكر ماضيه، ويستعيد ما كان له مع الغواني من ذكريات وحنين، ولكن بعد أن يمهّد لذلك بحسرةٍ موجعةٍ على الشباب الذي كان:

ليت الشباب وقد شالت رواحله
يعود بعد النوى فلاًّ ونسرينا

ذاك العهد الذي تولّى يغدو أشبه بسمفونيةٍ موشاةٍ بألوان الحزن، على الرغم من أنه نتيجةٌ طبيعةٌ لما يؤول إليه حال الإنسان، وهو يدلف إلى الشيخوخة، وقد أبعد عنه المشيبُ جميعَ حسناوات الصبا، ولم يترك له سوى أطيافهن بزرقته، وتلك الذكريات التي باتت العزاء والسلوى.

ولا يخفى على القارئ اتكاء الشاعر على التراث واستلهام قصيدة ابن زيدون في ولادة ببحرها ورويّها وقافيتها وبعض معانيها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا　　　وناب عن طيب لقيانا تجافينا

ثالثاً: قصيدة النثر:

الشاعر كرم النظامي، ونص: ثماني لوحات لا يطالها اللون:

تثير هذه القصيدة/ النص، مسألتين هامتين، الأولى مسألة قصيدة النثر، والثانية مصطلح اللون، أما الأول فإن قصيدة النثر على الرغم من تضارب الأقوال حول شرعيتها وعدمه، قد وضعت قدميها على ساحة الأنواع الشعرية، حتى قال قائلها إن من الفجوة التي أحدثتها القصيدة النثرية دخل الالتباس على اسم الشعر، كنوعٍ أدبي تقليدي، ومن الفجوة ذاتها، تعيّن على النصّ الجديد أن يستقيَ من منظومةِ مفاهيمَ جديدةٍ، وأعرافٍ مستحدثةٍ، التخطي. التجاوزَ. المغامرةَ. الاختلاف، وبدا كما لو أن قصيدة النثر، هي التجلي الشكلي لجميع هذه الطروحات، وأن إعادة تعريف الشعر التي جرى التنظير لها،

ليست هي الهدف من تلك المغامرة، بل هي مجرد محطةٍ عابرةٍ في سفرٍ سيطول.

وبـ (انفلاش) اسم الشعر كجنس أدبي، وانتهائه إلى هامش قصي، بعد أن كان هو المتنَ والكتابة والكتاب، دخلت القصيدة أرض النص الجديد بامتياز. الأرضَ التي نرى فيها زلزلة الرواسخ الأدبية، وتبلبل الألسنة بما نسمعه من بنيوية وأسلوبية.

إن قصائد نثرية رائعة كتبها محمد الماغوط، أوجدت لها جمهوراً، ودفعت النقاد إلى الاعتراف بها، بعد أن أثبتت جرأتها ورؤاها ومقدرتها الهائلة في التعبير عن مكنونات النفس الإنسانية من مشاعر وأحاسيس.

بعد هذه الإثارة التي بعثتها قصيدة النص النثري نقف عند المسألة الثانية التي تثيرها حين اعتمدت على (اللون) في بناء معمارها الفني، وفكرتها. واللونُ حلية لفظية عرفها الشعر العربي منذ القديم، وأطلق عليه علماء البلاغة اسم (التدبيج) ووجدوا لها شواهد كثيرة كقول عمرو بن كلثوم في معلّقته:

بأنّا نورد الرايات بيضاً ونصدرهن حمراً قد روينا

ومثل لفظي (بيضاً وحمراً) هو ما وقف الدارسون عنده، وكان للنقاد المعاصرين وقفات مطوّلة عنده، إذْ أولوا اللون عنايةً فائقةً، متأثرين بدراسة الظاهرة اللونية في اللوحة التشكيلية، وعملوا على ترجمة الألوان إلى عواطف وأفكار، وتحدّثوا عن حياتها بين الألفة والانسجام، وبين الكراهية والحب، والدفء والبرودة، ورأوا أنها تتعايش في الطبيعة بفضل تنازلاتٍ عدّة، ويلعب الأثير دوراً كبيراً في صياغة نظرية اللون، ويمكن أن تفضي دراسة الألوان إلى نتائج مخالفةٍ لما في الطبيعة، ولهذا كان الفن بحاجةٍ دائمةٍ إلى الإيهام، أو إلى الأكذوبة، ولذلك قال النقاد في الشعر، إن أعذب الشعر أكذبه، قبل أن يكتشفوا مدلولاتِ اللونِ وإيحاءاته، ويترك إيقاعُ اللونِ في النفس ذكرياتٍ عميقةً، ويأتي الإحساس اللوني في النهاية، من اختيارٍ يتوقف على المزاج، وهكذا تتوقف الطبيعة في الفن على الطبع، فارتاح الرومانسيون إلى الألوان المرحة الهادئة حين أحبوا، وبكت الألوان وشكَتْ حين خاب أملهم في الحب، وقالوا إن النفس الإنسانية ترتاح وتشقى بالألوان.

في النص الذي أثار هاتين المسألتين (النثرية واللون) نجد الشاعر يصف الغيم بالزرقة، ثم يصير اللون غباراً مضيئاً. و/خرج اللون يتحدى المطر../ فقط اللون هَرَبَ إلى لوحاتي، ومات شهيداً بصمت /كل امرأةٍ لوحة/ ولون لا ينتهي /فسيفساء/ أو نمنمات.../ ويضرم ألوان ا لحب الخابية/ إلى أين تمضي/ يا أيها اللون؟.......

إن لوحات الشاعر تتلاحق، وتلاحق اللون، وتستخدمه بطريقة فنيةٍ مدروسةٍ، تدل على أن الشاعر لم يأت به عبثاً، وإنما له وظيفته اللفظية والمعنوية ليزين به لوحته ويوشيها بظلاله وإيحاءاته، وليخدم الفكرة التي ينطلق منها في الحب والوجود الإنساني، منذ التشكيل الأول:

/عندما تشكّل الطين/ إلى النهاية حيثُ يرسم العالم من جديد: /هات يدك يا أيها اللون الجميل/ ولنرسم العالم من جديد /وردة/ أو قبلة....

إن للألوان في النصّ أنغاماً وظلالاً وتأثيراتٍ سحرية، تنقلنا إلى عوالم الأحلام، وتبصّرنا بالجانب المعنوي لهذه الحلية اللفظية التزيينية، لكن الشاعر تأسره تشكيلة القصيدة الجديدة، قبل أن تأسره تكشيلة اللون، فيحلّق بعيداً ويهيم في متاهة الحلم والتشكيل، وقد تمنينا لو كانت الألوان في النصّ مدروسة بعنايةٍ أكثر، أو هي أشدّ إضاءة، وأكثر بروزاً، وأن يأتي الشاعر على غير هذا العدد القليل والمحدود جداً، ولو أنه فطن إلى بقية ألوان قوس قزح، أو لو أنه اطّلع على نفائس بودلير الجمالية لكان للنص طعم آخر.

محمد قرانيا.

□□□